

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 95 - السنة الثانية الاثنين 9من جماد أول 1430هـ 4 مايو 2009 32 صفحة - جنيه واحد

آخر مقال كتبه جروتوفسكى

حسام الدين صلاح : يجب على البيت الفنى إعلان التوبة

الكاتب المسرحى .. إبرة فى كومة قش

نهاد صليحة .. بناء الجديد على انقاض القديم

مورجان فريمان يذهب إلى مسرح المرح

منتدى طنجة .. بين ضفتى المتوسط

مهرجان المسرح الخليجى.. الإنقاذ مطلوب على وجه السرعة

ISLAM EL NAGDI

• الفن المسرحى الذى يجمع بين كل الفنون من أدب وتمثيل وغناء ورقص وديكور ومنظور وملابس وإضاءة وموسيقى وماكياج، هوفن تراكمى.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد
رئيس التحرير :
يسرى حسان

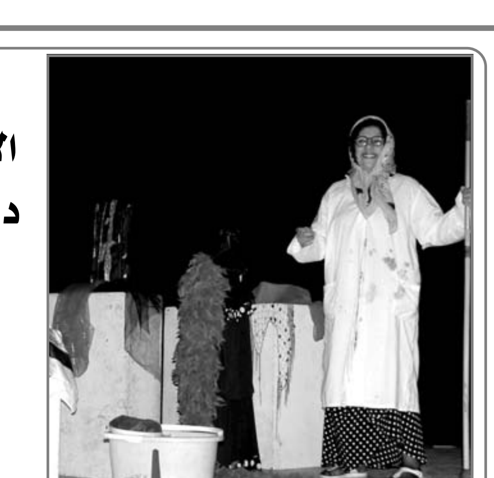
مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان
رئيس قسم المتابعات النقدية
د. محمد زعيمه
رئيس قسم الأخبار:
عادل حسان
رئيس قسم التحقيقات :
إبراهيم الحسينى
الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
على رزق
التدقيق اللغوى:
محمد عبدالغفور
صلاح صبرى
سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف
التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى
سيد عطية
ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر50DA ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



الظروف الاجتماعية دائما تكون الأقوى فى «أنا كارمن»
صـ9

عرض يطرح سؤالاً قديما بشكل جديد هل كل النساء متشابهات؟
صـ12

لماذا اختفت الاسماء اللامعة من كتاب المسرح إجابات المسرحين
صـ8

لوحة الغلاف



بائع العرقسوس .. للفنان المصرى إسلام عمر النجدى

عروض مهرجان الجمعيات الثقافية تواصل طرح الأسئلة على الواقع المسرحى
صـ 10 -11

تكريم أكبر مدخن بعمل مسرحية عن أضرار التدخين!!
صـ23

عبدالرحمن بن زيدان يكتب: نهاد صليحة وبناء الجديد على أنقاض القديم
صـ24

حين كان الجمهور يتدخل فى التأليف والتمثيل ويفرض رأيه على المسرح
صـ29



نقاد المسرح وممارسة المجاملة النقدية لتحقيق المصالح الشخصية
صـ26 -27



المقال الأخير لـ «جرتوفسكى» والذى أوصى بنشره بعد وفاته
صـ22



الكوميديا اللفظية تسيطر والمخرج يختار النص بعيداً عن فريقه
صـ14



برافانات .. عام من التدريب ورغبة فى استعادة شخص ذائب
صـ 13

مختارات العدد
الفرق المختلفة فى رسم المنظور المسرحى - د. لونير مليكة - الهيئة المصرية العام للكتاب 2006.

لوحات العدد
للفنان العالمى هونور دومير
1808- 1879

فى أعدادنا القادمة
فيفا ماما .. إهدار المال العام فى كلام فارغ

• العرض المسرحى «طائر» لكلية الآداب بجامعة القاهرة حصل على جائزة أفضل عرض مسرحى فى مسابقة العروض المسرحية الطويلة لعام 2009.

• يتطلب المنظور دراسة واسعة كما يتطلب المران والاهتمام بالهندسيات نفسها، ولعل ذلك ما جعل استعماله نادرا فى وقتنا الحاضر.

فى دورة مهداة لروح نعمان عاشور ونجيب سرور

الإبداع المسرحى فى الدقهلية.. على مائدة «مؤتمرها الأدبى السادس»

ثلاث دراسات حول المسرح من بين خمس دراسات ناقشها مؤتمر الدقهلية الأدبى السادس والذى عقد الأسبوع الماضى بمدينة «ميت غمر».

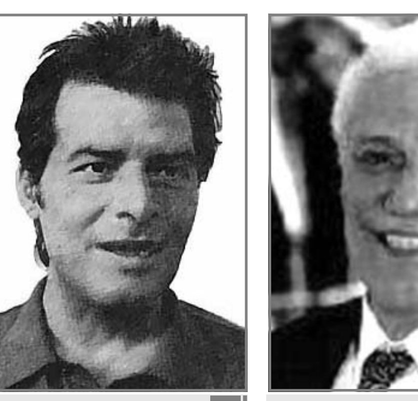
المؤتمر الذى أهدى دورته لروح نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ونجيب سرور.. شاركت فيه وفود من نوادى الأدب التى تمثل محافظات الدقهلية والشرقية ودمياط وغيرها.

فى جلسته الأولى والتى كان عنوانها «أدب المسرح فى الدقهلية» وأدارها الكاتب محمد خليل نوقشت ثلاثة بحوث هى "هموم الوطن فى مسرح الدقهلية" للدكتور محمد زعيمه، و"ستة مسرحيين من الدقهلية فى مواجهة حادة مع ذواتهم ، ومع قضايا المجتمع" للباحث إبراهيم الحسينى، ثم "النص المسرحى كنص أدبى" للشاعر مجدى نجم .

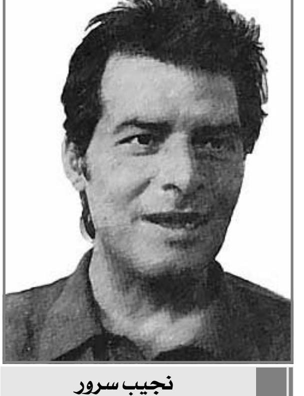
تناولت الدراسات الثلاث أربعة عشر نصا مسرحيا ، حيث تناول الدكتور محمد زعيمه فى دراسته ستة نصوص لفتحى البريشى "زمان الحب" ومحمد ياقوت "العريجى" وصفوت سليمان "العزف على الوتر السادس" وفؤاد حجازى "الناس اللى ما معهاش" ومحمد صلاح صقر "سوق الكلمات" ومحمد العشماوى "الحديقة". ولاحظ د. زعيمه أن الكتاب، ليسوا مسرحيين فى المقام الأول ، إنما يمثل المسرح لهم تجربة ، بجانب الشعر أو القصة أو الرواية ، وهو ما يؤكد عدم التخصص وإن تميزت أعمالهم .

فى البحث عن " تيمة " :

أما الناقد إبراهيم الحسينى ، فقد تناول فى بحثه نصوصا لمحمد خليل ومحروس السلامونى ، فؤاد الجندى ، عادل شعيب ، عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ، وعبد الناصر الجوهرى ...



سعد الدين وهبة



نجيب سرور

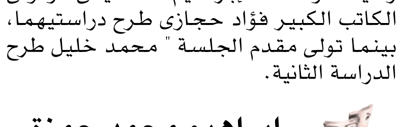
وأشار الحسينى إلى سعيه للبحث عن "تيمة" معينة تربط هذه الأعمال المسرحية، وقد التقط فكرة "العدل المفتقد" كتيمة فكرية تكاد تجمع النصوص المدروسة ، رآها فى مسرحيتى محمد خليل " ذئاب بنى مروان " و" إيه الحكاية يا قط " حيث تتجلى فكرة العدالة فى العملين منتبها للفارق بين العدالة فى المسرحيتين ، ويتوقف عن فكرة تصادم الرغبات كوسيلة لإشعال الصراع فى العمل ، ثم يدعو الباحث مسارح المنصورة والقائمين عليها للانتباه لهذه الأعمال لترى النور على يد مبدعى الدقهلية .

الدراما .. والنص الأدبى :

وفى دراسته توقف الشاعر مجدى نجم عند النص المسرحى باعتباره نصا أدبيا ، ويشير فى البداية لمعاناة المسرح فى العقود الأخيرة لظواهر الضعف العام فى الفنون ، ومنها المسرح ، راصدا حالة تهميش القائمين على العمل المسرحى للنص الأدبى ، بل واللجوء لعمل بلا نص تقريبا تحت دعاوى التجارب الحداثية ، مما أدى لتحول العروض المسرحية إلى عروض شديدة الإبهام أو شديدة السطحية.

ويرى الباحث أن استعادة قيمة النص المكتوب أحد أهم سبل علاج هذه الحالة .. ساعياً للتأكيد على فكرته من خلال الانتباه إلى أن المسرح الإغريقى بدأ شعريا لإعلاء قيمته الأدبية ، ثم أطال الباحث فى استعراض تاريخ النص المسرحى عبر التاريخ ، مكتفيا برصد ثلاثة أعمال مسرحية أولها "ذئاب بنى مروان" والتى ناقشها من قبل الناقد إبراهيم الحسينى. وسعى تناول مجدى نجم لتكامل التعريف بالشخصية ، بحكم انغماسه التام فى حركة المبدعين بالأقاليم ، فقام بالتعريف بالكاتب ، وعلاقته بالمسرح ، قبل أن يتناول النص بالتلخيص والعرض ، ثم طرح رؤيته النقدية للنص ، وقد أجاد فى تقديم نص "زلزال" لصلاح هلال وهو قاص معروف ، يقدم على مغامرة المسرح ، وهنا يتلمس الناقد الأثر التقنى للقصة على مسرحه.

كانت المناقشات أحيانا أكثر ثراء من الدراسات ، خاصة مع اعتذار الباحثين : د. محمد زعيمه، والناقد إبراهيم الحسينى ، وتولى الكاتب الكبير فؤاد حجازى طرح دراستيهما، بينما تولى مقدم الجلسة " محمد خليل طرح الدراسة الثانية.



إبراهيم محمد حمزة

فى «يوم الموتى»... ممثلون مصريون بتقنية «مكسيكى»

قدمت جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» فى إطار برنامج «من النيل للأمازون... ألوان لاتينى».. عرضا مسرحيا بعنوان «يوم الموتى» للمخرج المكسيكى ميجيل فيلون على مسرح «استوديو ناصيبيان» قام ببطولة العرض: محمود ربيعى، يارا رضوان، محمد حمدى، عمرو عبد العزيز، منير محمد، دعاء أحمد.

قدم ميجيل مظاهر مختلفة لحالات الموتى اعتماداً على الأقنعة، والرسم على الوجوه والموسيقى الجنائزية الموحيّة، وقال إنه اعتمد فى عمله على اختيار عدد من الممثلين وتدريبهم تدريباً جيداً على التعامل مع جسدهم وكيفية استغلال ردود الأفعال التى تعبر عن الطاقة الكامنة داخل الجسد، وكيفية استغلال الإيقاع الداخلى لكل ممثل، كما قام بتنظيم ورشة حول تقنيات المسرح الفقير.

«مسير الحى»

الورشة احتفلت بـ 22 عاما على تأسيسها

فرقة الورشة المسرحية احتفلت بمرور 22 عاماً على تأسيسها فى احتفالية بعنوان «مسير الحى...» وذلك على مسرح روابط فى الفترة من 26 وحتى 29 أبريل الماضى، قدمت الورشة خلال الاحتفالية مقتطفات من أعمالها السابقة، فيما قدمت فرقة «حبايبنا» المنبثقة عن الورشة احتفالية غنائية تقدم فيها أغانى تراثية وبعض الأغانى القديمة بجانب السيرة الهلالية، كما قدم «مركز مدحت فوزى لفنون العصا» عرضاً أدائياً راقصاً.

الورشة تأسست عام 1987 على يد المخرج حسن الجريتلى وقد بدأ مشواره الفنى بعرض «نوبة صحيان» بطولة عبلة كامل، وقدم بعد ذلك عدداً من العروض المسرحية المختلفة كان أبرزها «داير ما يدور» على مسرح الهناجر عام 1989 وشارك فيه الممثل أحمد كمال، سيد رجب، حنان يوسف، محمد عبد العظيم.

وعن ملحمة حسن ونعيمة قدم حسن الجريتلى 1992 عرض «غزير الليل» والذى شارك فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى فى نفس العام، ولأن الورشة المسرحية كان اهتمامها الأساسى البحث فى الموروث الشعبى قدمت عام 1989 عرضاً بعنوان «غزل الأعمار» عن السيرة الهلالية والذى شارك فى مهرجان المسرح التجريبى لنفس العام ونال جائزة النقاد كأحسن عرض مسرحى، وفى عام 2002 قدم الجريتلى نص توفيق الحكيم «رصاصة فى القلب» على مسرح الطليعة، وفى عام 2004 قدمت فرقة الورشة عرض «حلاوة الدنيا»، وقد شارك فى مهرجان البحر الأبيض المتوسط عام 2005.

الجريتلى يعمل حالياً على عرض بعنوان «نساء طرواديات» أعده الشاعر الراحل «محمود درويش» وتقدمه الورشة نهاية هذا العام.

محمود مختار

«يابهيه وخبرينى».. فانتازيا العشق والأكاذيب فى الشيخ زويد

يستعد بيت ثقافة الشيخ زويد بفرع ثقافة شمال سيناء لتقديم مسرحية "يابهية وخبرينى" تأليف نجيب سرور، إخراج جمال مهران. المسرحية أشعار إبراهيم سكرانه ، ألحان أحمد العجمى ، ديكور محمد شوقى، تمثيل: حسين زيان ، مصطفى الفرجانى ، صفوت شعراوى ، عرفة الفيومى ، سميرة جمال. تدور أحداث المسرحية حول فرقة مسرح قاهرية تقدم مسرحية (ياسين وبهية) بشكل مودرن، ويقررون عرض المسرحية فى قرية (بهوت) التى شهدت أحداث القصة الحقيقية. وتحدث المفاجأة مع بداية عرض الفرقة الزائرة حيث يرفض أهل القرية ما يقدم ويعتبرونه تزييفا للحقيقة التى يعرفونها عن ظهر قلب ويقومون بطرد الفرقة الزائرة من على المسرح ليقوموا هم بتشخيص الحكاية الأصلية وكشف ما حاولت الفرقة الزائرة إخفاءه. ويقول المخرج اخترت هذا النص بعد عدة قراءات لمعظم مسرحيات نجيب سرور بعد أن وجدت فيه فانتازيا تناسب طبيعة أهل شمال سيناء حيث إنهم أيضا لهم قصص بدوية عن العشاق ويرفضون تحريفها بأى شكل من الأشكال.

سامح فتحى

كواليس

د. أحمد مجاهد

الشباب والأمن الثقافى

إن الدور القومى لمصر لا يمكن أن ينكره إلا جاحد، فالرهان كان ولا يزال عليها بوصفها درة العقد، حيث كانت حلقة الوصل بين الحضارات، ولأننا نعول على شباب مصر -بوصفهم المستقبل الذى يحمل وعياً جديداً بالدور الريادى لمصر، وهو الدور الذى زايد البعض عليه محاولاً سحب البساط لينال منها باللمز مرة وبالتشويه أو إخفاء الحقائق مرة أخرى - فقد أقامت الهيئة الملتقى الثقافى الخامس للشباب برعاية اللواء محمد سيف الدين جلال محافظ السويس الذى يؤمن بدور الشباب وقدرتهم على تغيير الوعى، كما يؤمن بالدور الفاعل للثقافة فى التنمية الاجتماعية والسياسية.

لقد جاء عنوانه «الأمن القومى المصرى والتنمية الشاملة» متسقاً مع هذه اللحظة التى نعيش فيها اهتزاز المعايير، واختلال القيمة ولأن الشباب هم الفئة الأكثر تأثراً بالأحداث الجارية، فكان علينا أن نشركهم فى إقامة الحوار والتباحث حول ما يهم الوطن من قضايا، فكانت هناك مجموعة من المحاضرات التى تدور حول العلاقة بين الأمن القومى ودوره فى تحقيق التنمية الاقتصادية.

وكذا الموارد المائية وأثرها على الأمن القومى المصرى، وأزمة الغذاء العالمية، فضلاً عن مجموعة من الورش المتنوعة فى مجالات: الأدب - الفنون التشكيلية - الدراما المسرحية وزيارة الشباب للنقطة الحصينة ولقاء قائد الجيش الثالث الميدانى.

إن هذه الفعاليات تدفعنا لأن نعمق وعى شبابنا بدورهم، بل بدورنا الذى سيتعاظم خدمة لشبابنا الذين يمثلون بالنسبة لنا هدفاً ثقافياً استراتيجياً، وتأكيد الدور القومى الذى لعبته مصر عبر تاريخها المتطاول، ومساهمتها الحضارية فى المنطقة العربية والعالم بعيداً عمن يزايدون على هذا الدور بحثاً عن مكان يتم سرقته دون رصيد حقيقى فى الواقع الدولى المعاصر.

• محمد محمدى وأحمد بكر تقاسما جائزة أحسن ممثل مسرحى من مهرجان العروض المسرحية الطويلة لكليات جامعة القاهرة.



• إن الانفعال الشخصى والخيال والدوافع فى الفن عند تقنينها أثناء عملية الخلق بغية تحديد شكل الأشياء وتتيح لنا أن نرسى الفنون على أسس علمية فى منهجها ومحتواها وشكلها ومضمونها.

يحضرها من مصر سامح مهران ونهاد صليحة والسلامونى

تناسج الثقافات المسرحية بين ضفتى المتوسط.. فى ندوة بمنتدى طنجة

منتدى «طنجة المشهدية» ينظم يومى 23 و24 مايو المقبلين ندوة علمية بعنوان «تناسج الثقافات المسرحية بين ضفتى المتوسط».

الندوة التى أهدها المنتدى للدكتور عبد الرحمن بن زيدان شارك فيها مسرحيون من المغرب بينهم الفنانة أمينة رشيد، والأكاديميون عباس الجرارى، حسن المنيعى، مصطفى رمضانى، حسن يوسفى، عبد الحميد عتار، عبد الإله الغزاوى.. وآخرون.

بينما يشارك فى الندوة من مصر الدكتور سامح مهران رئيس أكاديمية الفنون، الدكتورة نهاد صليحة الفنان أحمد حلاوة، د. هناء عبد الفتاح، و د. انتصار عبد الفتاح، الكاتب محمد أبو العلا السلامونى، الفنان ماهر سليم إضافة إلى اتحاد كتاب المغرب وجريدة مسرحنا.

الفنانة نضال الأشقر والمخرج بول شاؤول والنقاد عبده وازن، بيارابى صعب، عبيدو باشا يشاركون فى الندوة من لبنان، ومن سوريا يشارك الدكتور رياض عصمت، وعادل قرشولى.



د. عبدالرحمن بن زيدان







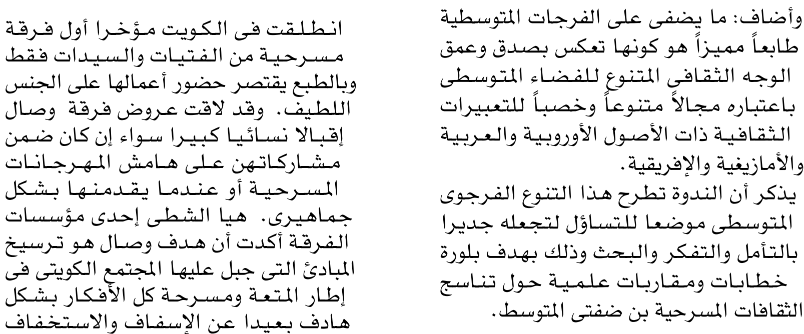
د. سامح مهران

منسق الندوة الدكتور خالد أمين قال إن المشروع النقدى للمنتدى انطلق منذ ما يزيد على العشرة أعوام من «الهجنة المسرحة» مركزاً على فرجات «التابع» وكيفية اختراق النموذج المسرحى الغربى بدلاً من استنساخه، على اعتبار أن هذا الاختراق شكل حجر الزاوية لتأسيس الاختلاف المسرحى.

وأضاف: ما يضفى على الفرجات المتوسطية طابعاً مميزاً هو كونها تعكس بصدق وعمق الوجه الثقافى المتنوع للفضاء المتوسطى باعتباره مجالاً متنوعاً وخصباً للتعبيرات الثقافية ذات الأصول الأوروبية والعربية والأمازيغية والإفريقية.

يذكر أن الندوة تطرح هذا التنوع الفرجوى المتوسطى موضعا للتساؤل لتجعله جديرا بالتأمل والتفكر والبحث وذلك بهدف بلورة خطابات ومقاربات علمية حول تناسج الثقافات المسرحية بن ضفتى المتوسط.

على رزق



فرقة وصال

«وصال» أول فرقة مسرحية كويتية «للنساء فقط»

انطلقت فى الكويت مؤخرا أول فرقة مسرحية من الفتيات والسيدات فقط وبالطبع يقتصر حضور أعمالها على الجنس اللطيف. وقد لاقت عروض فرقة وصال إقبالا نسائيا كبيرا سواء إن كان ضمن مشاركاتهن على هامش المهرجانات المسرحية أو عندما يقدمنها بشكل جماهيرى. هيا الشطى إحدى مؤسسات الفرقة أكدت أن هدف وصال هو ترسيخ المبادئ التى جبل عليها المجتمع الكويتى فى إطار المتعة ومسرحة كل الأفكار بشكل هادف بعيدا عن الإسفاف والاستخفاف بعقول الجمهور والأهم هو تقديم المرأة للمسرح باعتبارها مربية الأجيال .

و أيدت دلال اللحدان تجربة المسرح النسائى خصوصا وأن عروض وصال تقدم أعمالا تطرح قضايا هادفة تساهم فى إعادة تأهيل الشباب وإبعاد الفتيات عن مغريات الحياة الفارغة. حصة رمضان اعتبرت هذه التجربة تحد لكل العادات الغريبة التى سيطرت على عدد كبير من الفتيات والشباب وإن كانت تخاطب الفتاة بشكل مباشر فهى أيضا تساهم فى تصحيح مسار الشباب من خلال متابعة الأمهات للعروض وتأثرهن بما يطرح من خلال فكرة العمل فالمسرح الحقيقى هو ما يساهم فى إعادة تأهيل المجتمع وتنوير ه لما فيه المصلحة العامة وتصحيح الأخطاء.

شروق الزير قالت إن نجاح تجربة وصال هو نجاح للمرأة التى تعتبر جزءا مهما فى المجتمع ولها اسهاماتها الكثيرة فيه فلا ضير أن يكون هناك مسرح نسائى والمهم هو الطرح الذى تقدمه هذه الفرقة.

لا للإسفاف

أما نوف القصار فقد قالت إن تجربة المسرح النسائى فرصة كبيرة للفتيات اللواتى يمتلكن مواهب فنية بشكل عام ويستهويهن العمل المسرحى بشكل خاص فى إطار تربوى بعيدا عن الإسفاف والابتذال ومن خلاله أيضا تتحصن الفتاة من التغريب الذى طال بنات وشباب مجتمعنا لإلقاء الضوء على كل الظواهر السلبية وكيفية الخلاص منها والعودة إلى الطريق الصحيح.

مزايا كبيرة

غنيمة المهنا شددت على ضرورة استمرار فكرة المسرح النسائى لما لها من مزايا كثيرة من أهمها هو متابعة عروض تحمل فى مضمونها أفكارا وأهدافا حقيقية تطرح هموم المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتوجه الشباب إلى الطريق الصحيح. شريفة رمضان رفضت اعتبار المسرح النسائى هو تقوقع للمرأة فى ظل الانفتاح فى العالم معتبرة هذه التجربة نجاح كبير لوصال فى إيجاد فكرة مسرحية جديدة والأهم هو مدى جدية الطرح ومضمونه ضاربة المثل بالكثير من الأعمال المسرحية التى تقدم على الساحة دون أن يكون لها قيمة أو معنى.

هيا البسام أيدت فكرة المسرح النسائى لا لكونه يقدم عروضا يقتصر جمهورها على الحضور النسائى بل لأنه يطرح قضايا تهم المجتمع فليس المهم هو من يقدم هذا العرض بل المهم ماذا يقدم لجمهوره من أفكار.

أنا القدس ..دعوة لمواجهة تزوير التاريخ

على مسرح دار الندوة فى بيت لحم عرضت مسرحية "أنا القدس" تأليف وإخراج ناصر عمر، وإنتاج مسرح عشتار الفلسطينى بمناسبة احتفالية اطلاق القدس عاصمة للثقافة العربية، والمسرحية سبق لها أن عرضت على خشبة مسرح سينماتيك القصبة فى رام الله ضمن فعاليات مهرجان مسرح المنارة، وفى عرض خاص فى نفس اليوم على خشبة المسرح الوطنى الفلسطينى فى القدس.

كما قدمت أيضا فى عرضها الأول، فى المركز الثقافى الملكى بالأردن ، بمناسبة إطلاق القدس عاصمة للثقافة العربية، وهى المسرحية الأولى التى تقدم ضمن هذه التظاهرة الثقافية. بحضور مسرحيين ومثقفين أردنيين وعرب، وتناولت القدس كمكان فى الماضى والحاضر، والتحولات الكبرى التى جرت على إنسانه، عبر توالى الحقب التاريخية.

واعتبر المؤلف والمخرج أنه "من الصعب جدا أن تكتب عن مدينة مشهورة موغلة فى القدم، تتألف من طرق وأرصفة قديمة، ومقابر وشهداء، وواقع الأحياء، وصدى الغزاة، وتجليات سياسات الحصار، ولهذا نجد أنفسنا أننا فى مأزق حقيقى باختزالها فى مسرحية، وخصوصا أنها جرح دائم النزف، لذلك أعود وأقول إنه من الصعب أن تعيد الاعتبار لوجهها، لكثرة الأقنعة، التى أمليت عليها. ومن جهة أخرى جسدت وعاشت هذه المدينة روايات متعددة مختلفة ومتناقضة، وغلب على ساردها الطابع الرسمى، أو رواية الغازى، الذى دائما يخلع عليها قصته وآلهته ويبدل وجهها عنوة.

وحول الرؤية الإخراجية، بين أنه اتجه ببساطة إلى الجذور الأصلية للمسرح، من خلال قدرته على استيعاب توظيف جميع جماليات الفنون، من موسيقى ورقص وسيرك وغير ذلك من العناصر الأخرى، التى شاهدناها فى عرض المسرحية، محاولا إعادة التجريب إلى المسرح، هذا التجريب الذى لا يحدث إلا فى فضاء المسرح، باعتباره اللقاء الحى بين الفنان والفنان على المسرح، وبين المسرح والجمهور، هذا اللقاء الذى لا نجده إلا فى المسرح.



وأكد عمر بعده عن التوثيق فى إنشاء فضائه الدلالى، بأننا فى هذه المسرحية لسنا رواة التاريخ، لأن مسألة بعث التاريخ كما هو، معطا مستحيل، لذلك وإن استعنا فى التاريخ، تجدنا نتحدث عن الواقع الراهن بكل تفاصيله، نتحدث الآن وهنا، وإن ظهرت أزمنة مختلفة تعاقبت فى مشاهد ولوحات المسرحية، تجدها أنها كانت بمثابة منصات الانطلاق إلى الواقع فى الراهن.

وخلص إلى أن أساس عمله، هو الدعوة إلى الاستقلال الفكرى، بعيدا عن تزوير التاريخ حول الأديان، وكيف مسرحيته نمتلك عناصر الذكاء، تجاه الروايات الرسمية، التى تفبركها منظومات الإعلام الهائلة.

وقالت إيمان عون مقدمة شخصيتى (المرأة) و(القدس)، منذ إعلان القدس عاصمة للثقافة العربية، ولكونى مقدسية، أحببت أن أقدم عملا مسرحيا حول المدينة المقدسة، وبقالب أنثروبولوجى، وأن تجىء الشخصية الرئيسة بتماثل مزدوج بين المدينة والمرأة، فتحدثت مع المخرج ناصر عمر، وأحب أن يكتب العمل وقام ببحث تاريخى حول ذلك. ولكن بسبب أحداث غزة، آنذاك، لم يستطع المخرج عمر القدوم إلى فلسطين، لذلك سافر طاقم الفريق إلى مكان المخرج فى عمان.

احتفال بيوم تافه .. افتتح مهرجان اللاذقية للمونودراما

افتتحت مساء الأحد الماضى فى اللاذقية فعاليات الدورة الخامسة من مهرجان المونودراما المسرحى الذى ينظمه البيت العربى للموسيقا والرسم بالتعاون مع المسرح الجامعى فى جامعة تشرين بمشاركة فرق مسرحية من تونس والعراق والسعودية وسورية.

وقال ياسر دريباتى مدير البيت العربى إلى أن المهرجان استطاع خلال دوراته السابقة أن يحرك المشهد الثقافى فى اللاذقية ويوقظ الروح الاجتماعية فيها مؤسسا لفرجة مسرحية تدفع بالمتلقى إلى تأمل الشرط الإنسانى رغم ما يمر به المسرح من أزمات عميقة.

زهيرة بن عمار

تضمنت فعاليات اليوم الأول من المهرجان مشهدية مسرحية بعنوان احتفال بيوم تافه جاءت نتاج ورشة عمل أقيمت فى وقت سابق فى المسرح الجامعى تحت إشراف الفنانة أمل عمران و تناولت جملة من الحالات الاجتماعية والانفعالات الإنسانية التى تعبر بها شريحة الشباب المعاصر فى ظل الظروف الحياتية الراهنة.

كذلك قدم خلال اليوم الأول من المهرجان عرض مسرحى تونسى بعنوان سنديانة من تأليف و تمثيل و إخراج الممثلة المسرحية زهيرة بن عمار وتناول العرض جملة القيم الإنسانية فى انحسارها على المستويين الفردى والجماعى من خلال شخصية سنديانة المرأة المهزومة حتى العمق تحت ثقل انكسارات وخيبات متلاحقة.

واعتبرت الممثلة زهيرة بن عمار أن العمل هو دعوة إلى الإنسان عامة للخروج من عزلته الروحية وتقاسم الخطاب الحياتى مع الآخر عبر سلسلة من المشاهد البصرية التى تحاول تعرية الأفكار و العواطف لإعادة توجيهها من جديد.. مضيفة أن المونولوجات المتتابعة خلال العرض هى تحفيز لكل متلق ليبدأ من جديد حوارا بناء مع الذات يرسخ عبره لهويته الفكرية وانتمائه الإنسانى.



• الفنان المصرى سيد رجب يشارك فى فعاليات مهرجان «حكايا» بالأردن خلال الشهر القادم.



• إن جميع هذه المدارس المختلفة تبحث فى إيجاد الحلول فى توقيع الرسم المنظورى المسرحى السليم كما يراه النظارة من أماكن المتفرجين بالصالة.

فى الدورة الـ 32 لمهرجان جامعة طنطا المسرحى

«إكليل الغار» لكلية التجارة يقتنص جوائز التمثيل والإخراج وأفضل عرض

أعلنت الأسبوع الماضى نتائج مهرجان المسرحيات الطويلة لجامعة طنطا فى دورته الثانية والثلاثين الذى شاركت فيه إحدى عشرة كلية برعاية الأستاذ الدكتور عبدالفتاح عبدالمنجى صدقة رئيس الجامعة الذى يهتم اهتماماً بالغاً بالنشاط الطلابى والنشاط المسرحى خصوصا ويسعى لإيجاد منشآت مسرحية داخل الجامعة من خلال إنشاء مسرحين جديدتين يضافا إلى مركز المؤتمرات الذى استضاف المهرجان والذى يتكون من مسرحين كبيرين يصل عدد المقاعد فى كل منهما إلى ألف مقعد.

المعاونة صادقة والجهد ملموس من نائب رئيس الجامعة الأستاذ الدكتور عزيز محفوظ كفافى وهو فى نفس الوقت رائد اتحاد الجامعة.

كان التنظيم جيداً وساهم فيه المدير العام إلهام أبواليزيد ومدير إدارة رعاية الشباب أحمد إبراهيم تاج ورئيس قسم المسرح سمير زيدان إضافة إلى إصدار نشرتين يومياً وساهم فيها بجهد كبير الأستاذ المخرج المسرحى بكر عمر.

تكونت اللجنة من المخرج القدير محمود الألفى مدير عام المسرح القومى سابقاً والناقد المسرحى عبدالرازق حسين والناقد والمخرج المسرحى الدكتور محمد زعيمه وأشادت اللجنة باختيار نصوص العروض التى تحمل الهم الوطنى والفكر الإنسانى وتنوعها ما بين نصوص عالمية ومصرية مثلت أكثر من جيل منها جيل الشباب وتميز المهرجان بارتفاع مستوى معظم العروض وأسفرت النتائج عن فوز عرض «إكليل الغار» تأليف أسامة نور الدين وإخراج إلهامى سمير والذى قدمته كلية التجارة بالمركز الأول والدرع العام.



د. عبدالفتاح صدقة

بينما فاز بالمركز الثانى عرض كلية الحقوق «وداعاً قرطبة» تأليف محمد عبدالحافظ ناصف وإخراج أسامة شفيق وحصل عرض «كاليجولا» تأليف البيركامى وإخراج محمود عبدالعال لكلية العلوم على المركز الثالث بعد منافسة مع عرض «ضل راجل» تأليف أسامة البنا وإخراج هشام القاضى لكلية التربية وعرض «أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب وإخراج وائل مصطفى لكلية الآداب حيث حصل ضل راجل على المركز الرابع وأرض لا تنبت الزهور على المركز الخامس وفى المركز السادس جاء عرض اعقل يا دكتور تأليف لينين الرملى وإخراج حسام الدين مصطفى لكلية الطب وجاء فى المركز السابع عرض كلية الصيدلة الطيب والشرير والجميلة تأليف ألفريد فرج وإخراج محمد فتح الله أما المركز الثامن فحصل عليه عرض لكلية التمريض يرما تأليف لوركا وإخراج أحمد الحفناوى

> لجنة التحكيم أشادت بـ «اختيارات» الفرق والتنظيم أهم مميزات الحدث

بينما جاء فى المركز التاسع عرض البؤساء إعداد طارق عمار عن رواية فيكتور هوجو وإخراج أحمد عصام والذى قدمته كلية الهندسة وحصلت كلية التربية النوعية على المركز العاشر بعرض روميو وجولييت تأليف وليم شكسبير وإخراج رامى الشريف أما المركز الحادى عشر والأخير فكان من نصيب كلية الزراعة التى قدمت عرض الإنسان والظل تأليف مصطفى محمود وإخراج محمد المغاورى.

جوائز الإخراج

فاز بجائزة الإخراج الأولى المخرج إلهامى سمير لكلية التجارة والجائزة الثانية أسامة شفيق مخرج كلية الحقوق أما المركز الثالث فى الإخراج فكان من



د. عزيز محمود كفافى

نصيب المخرج الواعد محمود عبدالعال مخرج كلية العلوم.

جوائز الديكور

شهدت منافسة شديدة بين أربعة عروض لتفوز ثلاثة بالجوائز حيث خرج فى اللحظة الأخيرة عرض أرض لا تنبت الزهور بينما فاز بالمركز الأول سمير زيدان عن وداعاً قرطبة لكلية الحقوق.. والمركز الثانى أحمد البحاروى عن كاليجولا لكلية العلوم والمركز الثالث محمد قطامش إكليل الغار كلية التجارة.

جوائز التمثيل:

تميز المهرجان بعناصر تمثيل مبشرة وإن كان بعضهم فى حاجة إلى ورش تدريبية على تقنيات التمثيل وبعضهم وصل إلى درجة التميز.

وقد فاز بالمركز الأول فى التمثيل أحمد عبدالعزيز عن عرض إكليل الغار لكلية التجارة والمركز الثانى أحمد عماد الدين وداعاً قرطبة لكلية الحقوق والمركز الثالث محمود عبدالمحسن عن عرض كاليجولا لكلية العلوم.

وعلى مستوى الفتيات جاءت فى المركز الأول فى التمثيل الواعدة آية كمال عن عرض إكليل الغار لكلية التجارة وفى المركز الثانى دينا مجدى عن عرض ضل راجل كلية التربية والمركز الثالث هند إبراهيم صالح وداعاً قرطبة لكلية الحقوق.

وعلى المستوى الداخلى لكل عرض بمفرده جاءت مستويات الممثلين كما يلى: أحسن ممثلة دينا مجدى فى عرض ضل راجل وأحسن ممثل سعيد الدبشة كلية التربية فى الطيب والشرير كلية الصيدلة أمل عاطف وعادل شرف الدين وفى يرما كلية التمريض هالة عز وفى اعقل يا دكتور كلية الطب شيماء صلاح وعمرو فوزى وأحمد الشوادى وفى كاليجولا لكلية العلوم محمود عبدالمحسن ودعاء الملاح وفى أرض لا تنبت الزهور لكلية الآداب سارة عبدالبديع وحازم إبراهيم وفى وداعاً قرطبة لكلية الحقوق أحمد عماد الدين وهند إبراهيم صالح وفى إكليل الغار كلية التجارة جاء كأفضل ممثلين أحمد عبدالعزيز وآية كمال ونافسهما حسام أمين وفى روميو وجولييت للتربية النوعية جاءت أسماء أحمد شاهين كأفضل ممثلة بالعرض أما فى البؤساء فجاء مصطفى صلاح وآلاء سليمان هما الأفضل وفى الإنسان والظل لكلية الزراعة جاء الأفضل سارة عوض ومحمد الشوبكى وهذه العناصر هى التى دخلت المنافسة على جوائز التمثيل الثلاث الكبرى.

د. محمد زعيمه

كشفت عن ارتباطه العميق بالتراث

استلهام التراث فى مسرح رأفت الدويرى.. فى رسالة دكتوراه

عن «الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى» حصلت الباحثة شرين جلال محمد الطنطاوى عمر على درجة الدكتوراة من كلية التربية النوعية بجامعة طنطا.

أشرف على البحث وناقشه من الداخل الأستاذ الدكتور أحمد عبد اللاه بدوى، فيما تكونت لجنة المناقشة والحكم من الدكتور حسين عمار الأستاذ بكلية آداب الزقازيق، و د. جمال الدين عبد المقصود.

تأتى أهمية الدراسة من كونها تسد فراغاً تركته الدراسات التى تناولت توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى وأغفلت دراسة البنية الدرامية والتقنيات الفنية. ولأن التراث الشعبى - من وجهة نظر الباحثة - جانباً جوهرياً من جوانب خصوصية الشخصية العربية رأت أن هناك أهمية للتعرف على الأشكال والمضامين المستلهمة من التراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى بغرض التعرف على البنية الدرامية والتقنيات الفنية من خلال تحليل مضمون عينة من تلك الأعمال.

وخلصت الباحثة إلى 29 نتيجة أهمها.. ارتباط رأفت الدويرى بالتراث الشعبى كان عميقاً، بداية من مسرحية «كفر التنهدات أو الواغش» وانتهاء بمسرحية «التوحيدى من غربة إلى غربة» ومسرحية «إخوان الصفا وخلان الوفا»، ومروراً بمسرحيات «متعلق من عرقوبه، ولادة متعسرة، التلات ورقات، قطة بسبع ترواح». تأثر الدويرى بجيل الستينيات فى البحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى استناداً على الموروث الشعبى وظواهره الدرامية، إلا أنه قد نجح فى أن يخلق لنفسه توجها له العديد من السمات والملامح الخاصة به، فقد اعتمد على تحرير المادة التراثية مثل الأسطورة والسيرة الشعبية والسامر الشعبى والمقامة من أطرها الماضية، ليقدمها فى إطار جديد يحمل بعض السمات الواقعية، والرمزية.

ارتكزت نصوص الدويرى على بعض الملامح والنماذج التراثية الشعبية التى تتداخل مع أساليب التعبير الدرامى ونظمها.

لم يستهدف الكاتب التحرر تماما من القوالب المسرحية الغربية، ولكنه سعى - بشكل قصدى - إلى تحقيق الموائمة، والتقارب بين المادة التراثية، والشكل المسرحى الغربى.

نجح الكاتب فى التعبير عن واقعه السياسى والاجتماعى من خلال مادة الموروث الشعبى، واتجه إلى التشفير الرمزى لصيغ هذا التغيير، مما يعكس موقفاً ملتزماً يستهدف التغيير والتقييم النقدى للظواهر السياسية والاجتماعية. ففى أغلب الأحيان يبدأ الكاتب مسرحه بقضية عامة تتحول بتقدم النص إلى صراع ينتهى لصالح الغلابة مع استخدام الرمز والسحر والشعوذة والجو الملئ بالغموض لأن مسرحه يقوم كذلك على إحياء الطقوس الاحتفالية الشعبية وربطها بالأساطير وعالمها السحرى.

تأثر رأفت الدويرى بمقامات كل من الحريرى والهمذانى فى مسرحه، ولا سيما فى ثلاثية (بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان).

استلهم الكاتب السامر الشعبى فى مسرحياته لدرجة أنه حقق جميع عناصره فى مسرحية «خيول النيل» ومسرحية الواغش (2)، كما استلهم الكاتب السيرة الشعبية الزير سالم بشكل غير مباشر فى معظم مسرحياته.

تعامل رأفت الدويرى مع لغة الموروث الشعبى، تعاملاً ذكيا ساعد فى تطوير الحدث الدرامى.

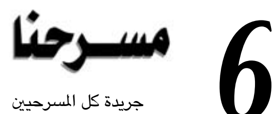
انقسمت لغة الموروث الشعبى فى مسرحيات الدويرى إلى لغة المثل الشعبى وجاءت فى الترتيب الأول بنسبة 40٪، بينما جاءت لغة التعبيرات الشعبية فى الترتيب الثانى بنسبة 34٪، ثم جاءت لغة الأغانى الشعبية فى الترتيب الأخير بنسبة 25٪.

مروة سعيد

رأفت الدويرى



• الممثلة إيناس عزت تشارك بالتمثيل فى مسرحية «ماريا» للمخرج محمد العدل وإنتاج قصر ثقافة السادات.



• إن الإمكانيات غير المحدودة والخامات المختلفة التى تتداخل فى خدمة فكرة التصميم على الطبيعة تشكل منه العمل الفنى المطلوب.



المخرج حسام الدين صلاح



البيت الفنى عليه إعلان التوبة عن سيئاته

استطاع من خلال الكثير من أعماله –على حد رأيه – أن يحقق معادلة تقديم الفكر وتحقيق الإيرادات معا.
وتجده دومًا مشاكسًا وثائرًا ورافضًا للنمطية والظلم منذ أن كان فى المعهد وبعد التخرج ومنذ أن اعتصم سنة 1987 فى النقابة ضد القانون 103 وحتى الآن مازال مشاكسًا ومغايرًا بأعماله المسرحية وبأقواله الجادة عن البيت الفنى للمسرح وعن قضايا أخرى كثيرة.

استوقفنى رأيك الذى قلت فيه إن المهرجان القومى للمسرح عبارة عن نعى للمسرح المصرى الذى مات على يد رئيسه، هل ترى فعلاً أن الحركة المسرحية فى مصر قد ماتت؟!

"عندما قلت هذا الكلام وتحدثت عن الحركة المسرحية قصدت إدارة مسرح الدولة وتحديدًا المسئول عن إدارة البيت الفنى للمسرح الذى يعانى من عدم وجود استراتيجية أو رؤية للمسرح المصرى الرائد والأعظم والأقوى فى الوطن العربى والذى نتباهى ونفتخر به باعتبارنا إحدى المؤسسات العالمية المسرحية التى لها ثقلها، ومنحنى المسرح المصرى أصبح سيئًا ورأينا فى السنة الماضية والسنوات السابقة المسرح المصرى يقدم عروضًا قليلة جدًا ولم يكتف بالعدد القليل بل تم تقديم أسوأ أعمال كوميدية فى تاريخ المسرح المصرى والتى تسىء إلى سمعته".

هل تقصد تحديدًا تلك العروض التى قدمها نجوم القطاع الخاص فى مسرح الدولة؟!

لست ضد استقدام نجوم القطاع الخاص إلى مسرح الدولة وأنا واحد من المخرجين الذين استعانوا بنجوم القطاع الخاص، والقضية ليست هؤلاء النجوم وهم ليسوا طرفًا فى هذه المسألة ولكن القضية فى المنتج وهو البيت الفنى للمسرح الذى قدم هذا الفن الهابط، وليس ذنب فيفى عبده أنها قدمت عرضا مسرحيا سيئًا أو أنه لم يكن هناك نص بل مجرد اسكتشات راقصة منفصلة، ولكن الذنب يقع على من صنعوا هذا العرض وفيفى عبده جزء من هذا العرض، وكذلك ليس ذنب محمد نجم أن يظهر بهذا الشكل ويقدم هذه التفاهات والبذاءات بل الذنب على من سمحوا بهذا العرض، والمشكلة ليست فى الاستعانة بهؤلاء النجوم فقد استعنت بالعديد من نجوم القطاع الخاص من قبل، ولكن يجب أن نقدم بهم مسرحاً حقيقيا وفنا حقيقيا ولا نقدم بهم عروضًا تحمل تفاهات وفجاجة وسبابا، هذا نجده فى الموالد وبعض الفنون الخشنة التى يكون همك فيها هو التسلية والضحك والتى قد تشاهدها وأنت تشرب أو وأنت تأكل، أما المسرح فأساس وجوده وحركته منذ آلاف السنين وحتى الآن، أنه يحمل فى مضمونه رسالة وإذا فقدنا هذه الرسالة فهذا ليس مسرحًا، إنه فن آخر قد يكون أقرب للكباريه أو فنون علب الليل". **وما هو المطلوب من البيت الفنى للمسرح؟**

"المطلوب أن تصحح هذه الإدارة من فكرها وتأخذ من هذا الفشل خطوات لمحاولة النجاح وتدرك خطورة ما فعلته وتتوب وتبتعد تمامًا عن تقديم هذه الوجبة الرخيصة تحت أي دعوى من الدعاوى حتى لو كانت هذه الدعاوى – وهو فكرهم –هى تحقيق الإيرادات، فى هذه الحالة فلنؤجر المسارح كقاعات أفراح بعشرة آلاف جنيه فى الليلة، أو نقدم عروض رقص مع بعض الكحوليات، وسوف نكسب كثيرًا، ولكن الغرض الأكبر والأساسى من المسرح ليس هو الإيرادات ولكن الغرض الأكبر هو تشكيل عقول والتأثير فى عقول الجمهور والتعبير عن مشاكله والتنفيس عن غضبه والتعاطف معه والتواصل معه فكريًا وإنسانيًا لإعادة تشكيل سلوك هذا المتفرج المصرى فالجدوى من المسرح أخطر بكثير من تحقيق القروش والذى يعتقد أن تحقيق الإيرادات لا يتم إلا بهذه العروض فهذا وهم لأننا حققنا بعرض "قاعدين ليه" واحدة من أعلى الإيرادات فى تاريخ المسرح المصرى وقدمنا فيه فكرًا عاليًا، وكذلك فى عرض "يمامة بيضا" قدمنا فكر توفيق الحكيم وحققنا إيرادات عالية وذلك هو المسرح".

أن تحقق المعادلة الصعبة بتقديم مسرح يحمل فكرا ورسالة ويحقق إيرادات عالية؟!.

"بالضبط وهذا ما استطعت تحقيقه فى "قاعدين ليه" و "يمامة بيضا"، وهناك العديد من المخرجين الذين استطاعوا تحقيق هذه المعادلة، ويجب أن نبدأ ويبدأ البيت الفنى للمسرح مرحلة جديدة من أجل مصر، ولسنا فى صراع ولسنا طلاب مناصب ولا نرغب فى أخذ مكان أحد فقط نريد للمسرح المصرى أن ينجح ويتبوأ الريادة ويظل هو الأفضل دائمًا".

وبهذه العروض كذلك أجهضت مقولة إن الناس عاوزة كده، أليس كذلك؟!

"لو أراد طفلك أى شىء قد يؤذيه هل ستعطيه له؟!، حتى لو أراد المتفرج هذا الفن فيجب علينا نحن الفنانين ألا ننساق لهذا الفن، وإذا كان الجمهور يريد هذا وذوقه متدن كما يدعون هم فلا يجب أن نقدم هذا الفن الرخيص بل يجب أن نعالج هذا الفكر ونسمو بذوق الجمهور، وليس معنى أن يطلب المدمن مخدرات أن نعطيها له بل يجب أن نعالجه منها وأنا أعتبر هذه العروض مثل المخدرات والكحوليات".

ليس ذنب فيفى عبده أنها قدمت عرضا سيئًا

حققت هذه المعادلة الصعبة فى نوع من المسرح قالوا عن إنه فشل ومات فى مصر وهو المسرح الغنائى، كيف حققتها فى "يمامة بيضا"؟!

نحن نملك شعراء لا مثيل لهم فى الوطن العربى وإذا أردت أن أذكر لك أسماءهم فلن انتهى قبل ساعات، وكان لى الشرف أن تعاونت مع العديد منهم، كذلك نملك العديد من الملحنين ومؤلفى الموسيقى العظام، ونملك الممثل الرائع النادر الوجود فى هذه المنطقة العربية، ونملك أيضًا المطرب الرائع، وإذن نحن نملك الإمكانيات التى تحقق لنا التفرد والريادة والنجاح فى المسرح الغنائى، ولكننا لا نملك ذلك الإداري أو ذلك المنتج الذى يستطيع أن ينتج هذا العمل بالشكل المناسب، وحتى لا أبدو معارضًا فقط فإن المنتج فى "يمامة بيضا" وهو أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح وفر لى أكثر من 75 % مما طلبته وتعاون معى بشكل رائع، وهذا يحسب له ويدل على أنه حينما يريد أن ينتج عملا ذا مستوى فنى وفكرى عالى فهو يستطيع، وهو يملك أن يقدم أفضل العروض أو أسوأ العروض، والفضل الأول فى نجاح مسرحية "يمامة بيضا" يعود إلى أشرف زكى، وهشام جمعه مدير المسرح حيث وفرا لى إمكانيات عديدة منها توفير تعاقد كبير مع ملحن كبير مثل عمار الشريعى وكذلك التعاقد مع على الحجار وهدى عمار ووضع ثقته فى ولم يناقشانى أو يعترضا على العمل أو على اختياراتى، وهذه التجربة أثبتت نجاح المسرح الغنائى وهم شركاء فى هذا النجاح برغم خلافنا فى الرأى".

يعنى المشكلة فى الإدارة والتسويق؟

"نحتاج إدارة ترغب فى تقديم الأعمال الجيدة وعندها صبر وحماس وتريد أن تمتحن نفسها فى هذه الأعمال الضخمة".

شروط العمل

ترى أن المشكلة كلها فى الإدارة، وأين دور المسرحيين أنفسهم وخاصة النجوم الكبار منهم أليس عليهم بعض من الحمل؟!

الفنانون المسرحيون مازالوا.. يحبون المسرح ويعشقون العمل بالمسرح، فقط لهم شروط حقيقية يجب احترامها وهى نص جيد ومخرج جيد وإنتاج جيد، وقد رأينا العديد من النجوم يتعاملون مع مسرح الدولة مثل يحيى الفخرانى، وسعيد صالح، وصلاح السعدنى، وفاروق الفيشاوى، وغيرهم، هؤلاء النجوم عندما يجدون عملاً به مقومات النجاح فإنهم يعملون، كل المطلوب أن نوفر لهم هذه الشروط، وطوال تاريخى لا أذكر أنى أرسلت أي نص مسرحى لنجم كبير ورفض، ونادرًا ما يرفض وإذا حدث فيكون ذلك لانشغاله وعدم تنظيم ارتباطاته، والمسرح مكان يمس قلوب كل الممثلين والنجوم والممثل الذى لا يوجد فى تاريخه ولو مسرحية واحدة يخسر كثيرًا.

لو عدنا لبداية حديثنا حيث أعلنت موت المسرح على يد المهرجان القومى للمسرح، لماذا ترى المهرجان بهذه الصورة؟!

المهرجان – للأسف – مستواه أقل من مستوى مهرجانات الهواة ومستوى هزيل أقرب لمهرجانات الجامعة بل أحيانًا كثيرة تكون مهرجانات الجامعة أفضل منه، ونتمنى ونرجو فى الدورة القادمة أن يقترب مستواه من شكل عروض المحترفين وأن يكون أكثر تنظيمًا وأن يتم تغيير بعض اللجان الموجودة وبعض القائمين عليها".

كوارث هزلية

انسحبت فى الدورة السابقة للمهرجان القومى للمسرح بسبب تواجد أحد الأسماء داخل لجنة التحكيم ثم عدت مرة أخرى بعد ما تم رفع اسمه من لجنة التحكيم، كان هذا بسبب دعوته للتطبيع مع إسرائيل؟!

"إنها من الكوارث الهزلية التى نعيشها، وكانت صدمتى وما زالت كبيرة فى كاتب كبير وزميل كنا نكن له كل احترام وكنا نحسبه على اليسار إسمًا وفعلاً وقولاً ومسرحًا، وبين يوم وليلة نجد أقوالاً ومواقف أخرى تمامًا وكأنه على سالم آخر، ولم نجد أحدًا يواجهه أو يحاسبه فكانت هذه المذكرة التى قدمتها لنقابة المهن التمثيلية لإنقاذه والتحقيق فى الأمر والتأكيد على أنه داخل كل النقابات الفنية بمصر قرار أخذه - رحمة الله – سعد الدين وهبه بشطب أي عضو يقوم بأى نوع من أنواع التطبيع مع إسرائيل، وهذا القرار بموافقة الجمعيات العمومية بالإجماع لكل النقابات الفنية بمصر من سينمائية وتمثيلية وموسيقية وكان قرارًا صريحًا لم يخرج عليه أحد، لهذا استخدمت هذا القانون وأرسلت بآرائه من المجلات والجرائد عندما طلبت منى النقابة الدليل وتم حفظ الموضوع والتغاضى عنه، وأنا لا يعنيني شطبه من عدمه، وعندما فوجئت به عضوًا بلجنة تحكيم مهرجان المسرح القومى الثالث انسحبت من المهرجان أنا وعدد من الزملاء حتى تم تغييره وعدنا مرة أخرى واعتقد أنه ربما تكون لوثة فكرية قد أصابته، وربما ما يحدث الآن فى غزة قد يجعل لينين الرملى يعيد تفكيره وربما تعيد إليه مشاهد الأطفال القتلى الشكل الصحيح للدولة التى يحترمها وهى إسرائيل والتي يعتبرها أفضل من

ما يفعله لينين الرملى الآن عمل مشين



• الكاتب والشاعر خالد بكار انتهى من كتابة أغانى أيوب للمؤلف فاروق خورشيد والمخرج وفيق محمود وإنتاج فرقة أبو كبير المسرحية بالشرقية.



• عملية البدء بعمل النموذج تجعل المخرج يشترك فى إبداء الرأى فيه، ويعايش المنظر، ويتفاعل معه، كما أنه يسهل له تتبع تطوره أثناء العمل فى حدود القياس المصغر الذى يعمل منه النموذج.

إذا كانوا يريدون الإيرادات فليؤجروا المسارح كقاعات أفراح!





عبد الرحيم الزرقانى توقع أن أكون أحسن مخرج فى مصر





السعودية وليبيا كما قال هو، ونتمنى ألا يتكرر هذا من لينين الرملى أو غيره فهذا عمل مشين".

فى ظل ما نراه الآن فى مصر من تدن أخلاقى وثقافى، وفى ظل ما نراه من أزمات وحروب حولنا فى المنطقة العربية، كيف نرى دور الفنان الحقيقى فى هذه اللحظات التاريخية الفاصلة فى تاريخ أمتنا؟!.

"الفنان على قدر ما هو مرتبط بواقعة ومجتمعه ويعكس هذا الواقع ويؤثر فيه، على قدر ما سيكون كالمصلح الاجتماعى ولا أريد أن أقول قد يكون مثل الواعظ الدينى، وإذا كان هناك انهيار أخلاقى فى المجتمع فعلى الفنان ألا يكون جزءًا من هذا الانهيار وعليه أن يتجاوز ذلك وأن يؤثر فى ذلك المجتمع وأن يصنع مدرسة وجيلاً جديدا من الفنانين الذين يؤثرون فى واقع مجتمعهم ويعبرون عنه، وكثيرًا جدًا من الأوقات فى تاريخ مصر كان للفنانين دورهم المؤثر والمهم فى مجتمعهم مثلما كان فى مصر فى الستينيات.

لنترك إذن مشاكل هذا الوطن ومسرحه التى لا تنتهى وننتقل إلى منهج حسام الدين صلاح فى الإخراج، كيف يكون؟!.

"أولاً أنا ليس لى منهج فأنا أصغر من أن أكون صاحب منهج، وهذا ليس من باب التواضع فأنا فعلاً لا أملك منهجًا، فقط أنا أملك فكرًا فى طريقة الإخراج، أنا أحب الممثل والتمثيل جدًا، والتمثيل له مدارس عديدة فأما أن يذهب الممثل إلى الشخصية ويندمج فيها تمامًا وينسلخ عن نفسه مثل منهج ستانسلافسكى أو أن يستحضر الشخصية بوعى، أو أن يمثل بطريقة طبيعية وتلقائية، وأنا أحب كل هذه الطرق.

ومن وجهة نظري أن التمثيل أحد أهم عوامل نجاح العرض المسرحى وأهتم جدًا بالممثل ولا أقدم ممثلاً ضعيفًا أو غير موهوب حتى لو كان صامتا أو سيقول جملة واحدة فالكل عندى موهوب وله دوره بدءًا من النجم وحتى هذا الممثل الصامت، وكم من ممثلين قدمتهم لأول مرة على المسرح وأصبحوا الآن من نجوم الصف الأول وذلك فقط لإيمانى بهم، والعديد من النجوم والأسماء اللامعة تجدها مرت على مسرح حسام الدين صلاح حيث تجد المخرج الذى يفهم التمثيل جيدًا وما يريده من الممثل، وعندما أقوم بالإخراج لمسرحياتى أتعامل كمتفرج ينتظر ليرى ماذا سيحدث فى اللحظة التالية وفعلاً أعيش هذه اللحظة دون أى تخطيط مسبق للبروفة، ولكن يكون لدى تخطيط مسبق للشكل العام من البداية.

حرية الإبداع

هل تعطى من يعمل معك من ممثل ومصمم ديكور ومؤلف موسيقى حرية الإبداع أم هم فقط مجرد منفذين لرؤيتك؟!

"كل من يعمل معى له حرية الإبداع، الممثل له مساحة الحرية فى الإبداع والحق فى النقاش وأطلب من كل الممثلين أن يناقشونى ويفكروا معى وأقول لهم كل أفكارى ورؤيتى بكل صراحة وإذا رأيت عند أحدهم فكرة جيدة أعمل بها ولا أخجل ولا أتحمس لفكرتى، ومع مهندس الديكور أشرح له تصورى وأفكارى وأسمع أفكاره ثم نتناقش لنصل إلى ما نريد، وأنا أضرب تعظيم سلام لمهندس الديكور الذى يطرح فكرة أفضل ويضيف لى وإلى العمل، وللأسف هذا نادر وقليلاً ما أضاف مهندس الديكور ممن تعاملت معهم أي فكر جديد لما طرحته عليهم، بالعكس كنت أنا صاحب الصورة والفكرة ولم أجد مهندس ديكور يضيف لى سوى المرحوم أشرف نعيم، أما بالنسبة للموسيقى فقد أضاف لى كل الملحنين الذين تعاملت معهم بداية من أحمد خلف وعلى سعد وطه راشد ومحمد نوح وحتى عمار الشريعى وغيرهم كثير، وكذلك الشعراء الذين أضافوا لى الكثير مثل جمال بخيت وطاهر البرنبالى وغيرهم، وأنا أترك مساحة الحرية فى الإبداع للجميع وأي مخرج يعمل بهذا الأسلوب يخرج عملاً جيد".

تحدثت عن كل العناصر إلا التأليف، هل ترى أن هناك أزمة نصوص ومؤلفين فى مصر؟!

"فى الحقيقة يجب أن نعترف أن هناك أزمة فى التأليف والمؤلفين، أولاً: لدينا أزمة هروب مؤلفين رائعين من المسرح إلى التليفزيون بسبب أجور المسرح المنخفضة مقارنة بأسعار التليفزيون، ثانيًا: هناك الوساطات حيث تجد مسرحيات كثيرة موجودة بسبب الواسطة فصاحبها يعرف صحفيا ما أو مسئولا ما، والواسطة قد تكون فى ممثل لكنها فى التأليف خطيرة جدًا ويجب أن نبتعد عن الواسطة على الأقل فى التأليف، وهناك العديد من المؤلفين المحترمين يجلسون فى بيوتهم لأسباب عديدة منها أنهم ليس لديهم واسطة أو لا يعرفون كيف يصلون إلينا فيجب أن نبحث عنهم ونشجعهم على الحضور إلينا، وأنا قدمت فى أعمالى العديد من المؤلفين لأول مرة مثل صلاح متولى، وكان يعمل فى الثقافة الجماهيرية وقابلته صدفة فى ترام مصر الجديدة ورأيت معه نصا أخذته وقدمته كما هو

أشرف زكى وهشام جمعه وراء نجاح "يمامه بيضا" رغم خلافنا فى الرأى



فى مسرح الدولة وهذه كانت بداية صلاح متولى وتعامل بعدها مع جلال الشرقاوى فى المسرح ومع أحمد زكى في فيلم "حسن اللول"، وقدمت بعد ذلك ولأول مرة أيضًا كل من فؤاد حجاج وأنور عبد المغيث ووحيد غازى، والمسرحية الوحيدة التى لم أقدم فيها مؤلفين جدد كانت "قاعدين ليه" لأنها كانت من فكرتى فاستعنت بمعدين لكتابتها، وهذه المسرحية حلمت بفكرتها أثناء نومى واكتملت كفكرة وعرض وميزانية فى ذهنى وتم صرف ميزانية لها ولم تكتب بعد بسبب ثقة أسامة أبو طالب وأشرف زكى فى حسام الدين صلاح، وأنا أحب أن أشجع وأقدم المؤلفين الجدد حتى لو لم أقم بإخراج المسرحية مثل المؤلف محسن يوسف الذى أتى لى بنص أعجبنى جدًا فقدمته لأشرف زكى وتم اعتماده وقدمه مخرج آخر، المهم هو أن يكون العمل جيدًا فأشجعه وأتحمس له دون مصلحة".

للأسف ليست هذه التصرفات والأخلاق هى التى تحكم كل العاملين بالمسرح المصرى؟

"لمصلحتنا كلنا أن تكون هذه الأخلاق والتصرفات هى التى تحكمنا، لمصلحتنا إذا كنا نريد لفن المسرح أن يحيا ويزدهر، ولمصلحتنا كلنا أن نقدم جيدًا يميز مصر حتى يقول التاريخ أن هناك جيلاً حافظ على المسرح وطوره، ولو مات المسرح لمتنا جميعًا: السىء منا والجيد".

ملكية المعنى

والأزمة الأزلية فى ملكية المعنى هل هى للمؤلف أم المخرج، ما هو رأيك كمخرج فيها؟!

من وجهة نظري أن ملكية المعنى من حق المخرج فنحن الآن نعيش فى زمن الصورة، حتى الأغنية يتم تصويرها وأصبحت الصورة أهم من اللحن، الصورة حاليًا هى الملك، ومن يملك الصورة يملك حق المعنى كله، ومن حقك أن تقرأ المسرحية كنص أدبى دون صورة ولكن عندما يصل النص لى كمخرج فمن حقي أن أقدم المعنى الذى أريده طالما اشتريت هذا النص بموافقة مؤلفه".

أنت مخرج محترف منذ ما يزيد على عشرين عامًا ما رأيك فى مستوى خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية حاليًا؟!

"أولاً أنا لا أعلم ماذا يتم فى المعهد من دراسة، ولكن الذى أستطيع أن أقوله أننى أقابل خريجي المعهد الجدد كما كان يقابلنا من عملنا معهم فى بداياتنا كزملاء وكانت لهم عندى ولفترة طويلة الأفضلية والأسبقية ولكن للأسف الشديد لم تعد لهم عندى هذه الأفضلية فقد صدمت بمستوى خريجى المعهد العالي للفنون المسرحية حاليًا، وكثيرًا من يأتى منهم للعمل معى فى دور صغير أُحرج له كزميل وأندهش كيف دخل المعهد وكيف تخرج فيه وماذا تعلم خلال هذه السنوات، مستوى خريجى المعهد هذه الأيام كارثى وأشعر بسببه بالهم والحزن وجعلنى لم أعد أتباهى بأنى أحد خريجي المعهد وذلك بسبب هذا المستوى ولا أعرف ما السبب هل هى الواسطة أم بسبب مستوى المدرس، لكنى أأمل خيرًا فى الفنان سامح مهران رئيس الأكاديمية بصفته شابا له فكره الذى يعجبنى وكثيرًا ما نتفق فى أفكارنا وهى فرصة لتهنئته بتولى الأكاديمية وبتذكيره بهذه الملحوظة عن المعهد".

فقر شديد

وهل يكفى معهد عال للفنون المسرحية واحد لشعب تعداده وصل 80مليون نسمة؟!

"لا يكفى طبعًا وقد سعدنا بافتتاح فرع للمعهد بالإسكندرية، ولا بد من وجود فرع فى الصعيد وآخر فى الوجه البحرى حيث المواهب التى نستطيع اكتشافها وتقديمها للساحة".

هناك فقر شديد فى الصحف أو على صفحات النت عن سيرتك الذاتية، لذا نتمنى أن تذكر لنا كيف كانت البدايات ونبذة عن سيرتك الذاتية.

"أنا خريج المعهد العالى للفنون المسرحية سنة 1982بتقدير جيد جدًا وحتى الآن أخرجت حوالى عشرين عملاً واحترفت بسرعة ولم أعمل بمسرح الهواة ولا الدولة حيث كانت بدايتى مع القطاع الخاص، وسافرت ألمانيا لمدة سنة للدراسة والتعرف على مسرحها، وأول مرة أخرجت فيها كنت فى السنة الأولى بالمعهد وكانت مسرحية "المومس الفاضلة" لجان بول سارتر بطولة فادية عبد الغنى وكمال أبو ريه، وكنت أول طالب فى تاريخ المعهد يشترك فى مهرجان المسرح العالمى وهو فى السنة الأولى ووقتها رفضوا فى البداية اشتراكى فشكوت لعميد المعهد ساعتها وكان جلال الشرقاوى الذى وقف بجانبى وشاهد لى بروفة جنرال وجعل مسرحيتى هى افتتاح المهرجان وكانت الوحيدة التى شاهدها رئيس الأكاديمية دكتور رشاد رشدى وحصلت بها على جائزة الإخراج، وكان للمرحوم فؤاد المهندس فضل كبير على فهو من تبنانى وأعطانى الثقة وبرغم فارق السن أصبحنا أصدقاء فى الفن وخارجه وعملت كمدير لفرقته، ثم سافرت إلى ألمانيا وبعد العودة شاركت ضمن الفنانين الذين قاموا بإضراب واعتصام بسبب القانون 103الذى كان يريد أن يعطى النقيب حق الترشيح طول العمر بعد ما كان لدورتين فقط وكذلك كان به فرض الغرامة فقط على الممثل الذى يعمل دون تصريح مع إلغاء غرامة المنتج فاعتصمنا أنا وزملائى سنة 1987وعمل علينا يوسف شاهين فيلم "إسكندرية كمان وكمان" وقدمنى باسمى فى الفيلم، وتم بعدها نقلى من المسرح إلى إدارة المصنفات الفنية فتقدمت بشكوى لوزير الثقافة الذى قرر تعيينى بالمسرح الحديث وكان مديره وقتها هو فهمى الخولى، والذى كان متابعا لنشاطى بالخارج فطلب منى أن أقدم عملاً لمسرح الدولة ولم أكن قد عملت مساعدًا لأى مخرج بمسرح الدولة بعد التخرج فقدمت مسرحية "البلطجية" ثم "بياعين الهوى" وتوالت الأعمال حتى "يمامة بيضا".



مهدى محمد مهدى



• اختتمت الأربعاء الماضى 29 أبريل فعاليات الملتقى الثقافى الخامس للشباب بالسويس.

• إن التصميم الذى يرسم يعبر تعبيرا واضحاً وصادقا عما يراه النظارة من أماكن المتفرجين بالصالة.



الأسماء اللامعة لم تعد موجودة

الكاتب المسرحى.. إبرة فى كومة قش

لطفى الخولى، يوسف إدريس، نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، محمود دياب، نجيب سرور، ميخائيل رومان، ألفريد فرج... وغيرهم من الأسماء التى منحت المسرح المصرى مكتبة من النصوص الدرامية تعد الذخيرة الأساسية للمسرح المصرى والعربى، نصوص ساهمت فى تأكيد هويتنا وتيارنا القومى خاصة بعد نكسة 67.

وفى الثمانينيات تقلص دور كتاب المسرح وظهرت حالات منفردة كالثنائى لينين الرملى والممثل المخرج محمد صبحى ليكونا معا فرقة (استوديو 80) ليقدما مجموعة من المسرحيات فى القطاع الخاص.

وفى التسعينيات وإلى الآن لم يظهر لنا اسم يوازى هذه الأسماء، ولم نر جيلاً يمثل اتجاها ما للمسرح المصرى، وقد ظهرت هذه المشكلة جلياً فى مهرجان المسرح القومى وجائزته (أحسن نص) والتى تثير دائماً جدلاً بين أعضاء لجنة التحكيم بسبب وجود ما لا يقل عن 90٪ من العروض المقدمة لنصوص تم إعدادها عن أعمال أجنبية مما يطرح سؤالاً هاماً فى فضاء عالم المسرح: أين كتاب المسرح منذ الثمانينيات وإلى الآن؟!

يقول الكاتب بهيج إسماعيل: هناك سببان رئيسيان لاختفاء أجيال الكتاب منذ السبعينيات، أولهما أن الإبداع تحول من إبداع حقيقى إلى إبداع سهل متعجل هدفه الحصول بسرعة على المال، والمجتمع اجمالاً أصبحت نظرته للأمور نظرة مادية بحتة دون الاهتمام بجوهر الأمور أو الهدف منها، وبالتالى فقد تحول المبدعون من كتاب المسرح إلى المجالات الأسهل والأسرع ماديا كالكتابة للتليفزيون والسينما، وثانيهما اتجاه أجيال الكتاب منذ الثمانينيات إلى كتابة الشعر، وليس المقصود هنا الشعر العمودى ولا شعر التفعيلة إنما الشعر المرسل وهو نوع من الكتابة لا يحتاج إلى موهبة أدبية، وفى الثمانينيات اتجه الكتاب إلى الرواية، وكلاهما الشعر والرواية فعلان للكتابة ينتهيان بمجرد نشرهما فى كتاب أو صحيفة على العكس من المسرح الذى يحتاج إلى تنفيذه من نص مكتوب إلى عرض مرئى حتى تكتمل وظيفته وهذا يحتاج إلى مجموعة من التعقيدات والمراحل التنفيذية، وإذا لم يشعر الكاتب أن عمله قابل للتنفيذ فسيحبط وتتضخم عنده هذه الحالة مع تكرارها ليهجر هذا النوع من الكتابة تماماً، ناهيك عن وجود العديد من الجوائز للرواية والقصة والشعر على مدار العام ولا توجد نفس هذه الجوائز أو حتى نصفها لكتاب المسرح.

ويتفق معه فى الرأى الدكتور عصام عبد العزيز والذى يرى أن الاهتمام بالتأليف المسرحى قد اختفى ويطرح سؤالاً: أين مسابقات التأليف المسرحى؟ التى تحيى عملية التأليف، ليس هذا فحسب بل إنها تكشف النقاب عن الكتاب الشباب المغمورين، الذين يخلق اكتشافهم جيلا حقيقياً من الكتاب.

ويشير عبد العزيز إلى أن هناك كتاباً منذ السبعينيات أيضا سقطت أسماؤهم بسبب عدم وجود نقاد دراميين يكتبون عن المسرح، لأن النقاد الموجودين وحتى الآن هم نقاد أدب لا يستطيعون تقييم الأعمال المسرحية!!

ويضيف: لا توجد عملية متابعة من الجهات المنتجة للعروض المسرحية على نوعية النصوص المقدمة، مما جعل النصوص تبتعد عن الموضوعات الجدية مناقشة مشاكل المجتمع أو مواضيع إنسانية بحتة لتتحول إلى نصوص تجارية مثل (حزمنى يا..).

ويرى المخرج الدكتور رضا غالب أنه كان هناك مشروع قومى يخص المواطن المصرى فى السبعينيات كان مشروعاً مرتبطاً بالثورة سواء كانت الآراء مع أو ضد الثورة، أما الآن فلا يوجد هذا المشروع أو الاتجاه حيث إن وعى الكتاب انفصل عن واقعهم الإقليمى الأم ووطنه العربى، ولكن هذا لا ينفى أن هناك جيلاً من الكتاب الشباب فلا توجد أزمة وجود كتاب ولكن أزمة فرصة لهؤلاء الكتاب للظهور فخطة المسرح الحكومى تعتمد على الكتاب المعروفين فقط، هذا إلى جانب إغلاق العديد من المسارح بحجة (الدفاع المدنى) مما جعل جهة مثل الثقافة الجماهيرية والتى كانت تنتج أكثر من مائة وخمسين عرضاً فى السنة يتقلص إنتاجها وتغلق أغلبية مسارحها فى وجه المسرحيين المصريين، أما مسرح الدولة فإنه يتجه إلى إنتاج العروض التى تناسب المجتمع الاستهلاكى لنرى نصوصاً رديئة وليس الشباب فقط هم الواقع عليهم الضرر ولكن حتى كبار المؤلفين مثل أبو العلا السلامونى فنجده يقدم نصاً يظل لمدة سنتين فى جدال حتى تتم الموافقة عليه.

وأضاف د. رضا: نحتاج إلى منظومة عمل متكاملة لاكتشاف الكتاب ورعايتهم، فجريدة مسرحنا مثلا تقدم نصوصا لبعض الشباب ولكن بعد عملية النشر أين هذه النصوص من عملية تقديمها على خشبة المسرح؟!

ويضيف: هناك جائزتان فقط للتأليف المسرحى هما جائزة تيمور وجائزة الصباح وكلاهما يفوز بهما كتاب مصريون ولكن أين هذه النصوص من خشبات مسارحنا؟! إن مؤلفا مثل أسامة نور الدين والذى يكتب منذ التسعينيات حصل على جائزة عام 93 بمهرجان المسرح بالمنصورة ولكن لم يعرف عنه أحد أى شىء وظل فى الظل حتى قدم له (إكليل الغار) فى مهرجان المسرح القومى ليبدأ التعرف عليه، وكذلك المؤلف وليد يوسف الذى يكتب أيضا منذ التسعينيات ولم يعرف اسمه إلا بعد مسلسل (الدالى) رغم تقديمه لأكثر من عشرة نصوص مسرحية وهو أمر يؤدى إلى إحباط الشباب ثم اختفائهم فتبدو الساحة خالية أمامنا وهى صورة وهمية غير صحيحة.

من جانبه يقول الكاتب سليم كتشنر: ظهر فى الثمانينيات أربعة أسماء هم: هشام السلامونى، ومجدى الجلاد، ومحمد الشربينى وأنا، ومنذ الثمانينيات وإلى الآن لم يعطنا أحد الفرصة فى البيت الفنى للمسرح لإنتاج نصوصنا ولو قرأت أفيشات العروض حاليا فستجدها إعدادا عن كتاب أوروبيين يتحدثون عن واقع غير واقعنا ومشاكل غير مشاكلنا بالإضافة إلى ظهور مجموعة من الأسماء التى تقوم بإعداد نصوص عن روايات أدبية مثل سعيد حجاج ومتولى حامد.

وأضاف: هناك مؤامرة أو مشكلة جوهرية فى سياسة البيت الفنى للمسرح مشكلة لم تبدأ الآن ولكن كدست خلال أجيال متعاقبة من قيادات البيت الفنى للمسرح، وعندما كان هانى مطاوع رئيساً للبيت الفنى للمسرح رفض أحد نصوصى وعندما سألته عن السبب قال لى «إنت عايز تشيلنى من على الكرسى».

وتابع كتشنر: تعرض الكتاب منذ الثمانينيات إلى تجارب مريرة تصيب بالإحباط مما جعلهم يهربون إلى التليفزيون حيث يجدون العائد المادى المجزى والمجال الأوسع لتقديم أعمالهم.

ولكننا لا يجب أن نغفل دور النقاد الذين تكون مهمتهم الأساسية هى إيجاد جيل من الكتاب والكشف عنهم والكتابة عنهم بشكل جيد.



تحقيق:
هبة بركات



بهيج إسماعيل

بهيج إسماعيل:
الثمانينيات والتسعينيات كانا عقدى الشعر والرواية..



د. عصام عبدالعزيز

د. عصام عبد العزيز:
الأزمة فى غياب نقاد المسرح





د. رضا غالب

د. رضا غالب:
فقدنا المشروع القومى ففقدنا المسرح وكتابه..



سليم كتشنر:
هناك مؤامرة تمنع ظهور جيل جديد من كتاب المسرح..

سليم كشتنر



• فرع ثقافة القاهرة نظم الأسبوع الماضى احتفالية خاصة بأعياد تحرير سيناء برعاية د. عبد العظيم وزير محافظ القاهرة، و د. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة.





مهرجان الجمعيات الثقافية
أسئلة حول العروض المشاركة

صـ 10 - 11



«أنت حر» المخرج يختار النص
دون اعتبار لفريق العرض

صـ14

أنا كارمن

الظروف الاجتماعية دائما تكون أقوى



ضمن فعاليات مهرجان الساقية الرابع للمونودراما فاز عرض (أنا كارمن) تمثيل وإخراج سماء ابراهيم بجائزة المركز الأول لأفضل عرض بالمهرجان ، وهو عرض يستحق وقفة نقدية كي نتأمل ما فيه من عناصر فنية تستحق أن تنال المركز الأول بهذا المهرجان ، ولعل عنوان العرض يوضح للمشاهدين مضمون حبكته أو على الأقل ما سوف تقدمه الأحداث لنا ، (أنا كارمن) عنوان يرادف بطلة هذا العرض المونودرامي التي تحاكي الشخصية الدرامية (كارمن) والتي رفعت لواء الحرية طوال حياتها وحتى مماتها . وداخل العرض يمكنك أن تشاهد بطلة الفرقة وكارمن والخادمة بطلة العرض كلهم في آن واحد ، وإن اختلفت الطبقات لكل منهن إلا أنهن في النهاية سيدات . ملحمة (الحرية) تتجسد على خشبة المسرح وكأننا نرى مقارنة بين الماضي والحاضر . ففي بداية العرض نفاجأ بمنظر الممثلة (سماء) وهى بطلة العرض بملابس خادمة وهى تنظف خشبة المسرح وكأنها حقيقية حتى إن أداءها –من وجهة نظري –جعلني أصدق انتماءها الفعلي للخدم ، حيث جسدت لنا أعين المتربصين الذين لا يشغلهم سوى أن يقارنوا بينهم وبين أنفسهم ، فلأنهم وضعوا في مرتبة اجتماعية أقل حاولوا من خلال مقارنتهم بالغير أن يقنعوا أنفسهم أولاً بأنهم يمتلكون القدرات الحقيقية التى تجعلهم أفضل من الغير ، ولكن (الظروف) وهكذا تستكمل الخادمة طوال العرض في فقرات غنائية أن تحول نفسها من خادمة يعلوها فقر المادة إلى امرأة تعلن عن أنوثتها بجرأة يعلوها الإحساس بالحياة ، وهو الإحساس الذي افتقدته بطلتنا الخادمة في الأساس ، وهى حلقة استكمالية بين امرأة جعلتها الظروف الاجتماعية أقل حرية ، فتعوض حريتها المحدودة (كارمن) ، وبطلة الفرقة غير المرئية ما هى إلا رابط خفي تعبر من خلاله الخادمة إلى (كارمن) وطوال العرض المسرحي نجد مشاهد تجسيدية للخادمة والتى تتحول فيها من مجرد خادمة ترتدي "بالطو" رخيصاً ونظارة كما نطلق عليها بالعامية (كعب كباية) وإيشارب يوضع على رأسها كبرواز لعلامات الزمن التى علت وجهها ، إلى امرأة تعلن عن أنوثتها بحركات جسدية تكشف بوضوح لمن أمامها أنها (أنثى) بمعنى الكلمة . فعلى سبيل المثال نجد المشاهد الأولى التى تكون فيها بطلة العرض لازالت خادمة نجد الإضاءة عليها زرقاء ، أما خلفية المسرح والتى كان بها صورة كارمن كانت تحتفظ بإضاءة حمراء طوال الوقت ، وهى رؤية إضائية تفسر

الرؤية الموسيقية جسدت الصورة الدرامية للعرض

واقع التباين النفسي بين الاثنتين ، وحتى تتحول الخادمة وتكشف عن مفاتنها الكارمنية فتتحد إضاءة المسرح بالأحمر إعلاناً عن التمرد داخل نفسيتهما . فكانت الإضاءة بسيطة تماماً كالمنظر المسرحي ، فلاتجد على المسرح سوى بعض الملابس البسيطة الكافية لتكوين صورة حجرة الملابس الخاصة بالممثلين . وهو مكان ملائم درامياً بالنسبة لخادمة كي تكشف عن نفسها بحرية ودون خوف .

ولعل الرؤية الموسيقية التى وضعها (محمد حسني) للعرض هى التى أعطت للعرض لوناً خاصاً ، فاستخدم موسيقى (جورج بيزييه) كخلفية لصوت بطلة العرض ، وأطلق لها الحرية في الغناء الحر (لايف) وهى ترقص ، مما أعطى للصورة الدرامية ككل من إضاءة ورقص وغناء لايف صورة حية لصورة كارمن في الخلف ، وهى صورة ثنائية لشخصية تاريخية ولشخصية منتقاة من الواقع المصري وللدلالة على تلك المعاصرة ، أرادت الممثلة (سماء إبراهيم) أن تشعر المتفرج بأنها تقوم بدور شخصية منزوعة من وسط الجماهير وليست من الخيال (فخلطة فوزية) هى جملة تطلقها الممثلة من باب الاستهزاء وهى مأخوذة من اسم فيلم سينمائي يعرض حالياً بدور السينما ، ولا أعتبر –من وجهة نظري –أن هذه الجملة هى خروج عن النص ، لأن الأداء نفسه والصورة الشكلية للممثلة تؤيدها ، ومن ثم ليس لي الحق أن أعتبرها أنها نوع من الارتجال الذي لا فائدة منه ، ولكن لأن الشخصية المصرية تربت على مبدأ (عيش ندل تموت مستور)وهومفهوم شعبى ترسخ بعقلية المواطن المصري ، فمن أجل ذلك عادت الخادمة لحالها الأول ، وقلعت الاسكتشات التمثيلية التى أثبتت فيها لنفسها أنها تمتلك المقومات لتكون أنثى حقيقية ، ولكن عامل الظروف الاجتماعية دائماً ما يكون أقوى في كل الحالات ، فتعود مرة أخرى إلى تمردها الكلامي ، خوفاً من مجيء المدير وترضى بحالها ، وتكتفى بهذا الوقت البسيط كي تقول لنفسها إنها (مازالت على قيد الحياة) ، كما أنها أعطتني في هذا الوقت البسيط كمشاهدة وكمتخصصة بالمسرح صورة درامية مقارنة لواقع مصري بني على الخوف من واقع تاريخي (كارمني) بني على الحرية ، وهى صورة درامية مقارنة تكشف عن خفايا إحداهما عن الأخرى وحقيقتيهما معاً في آن واحد .

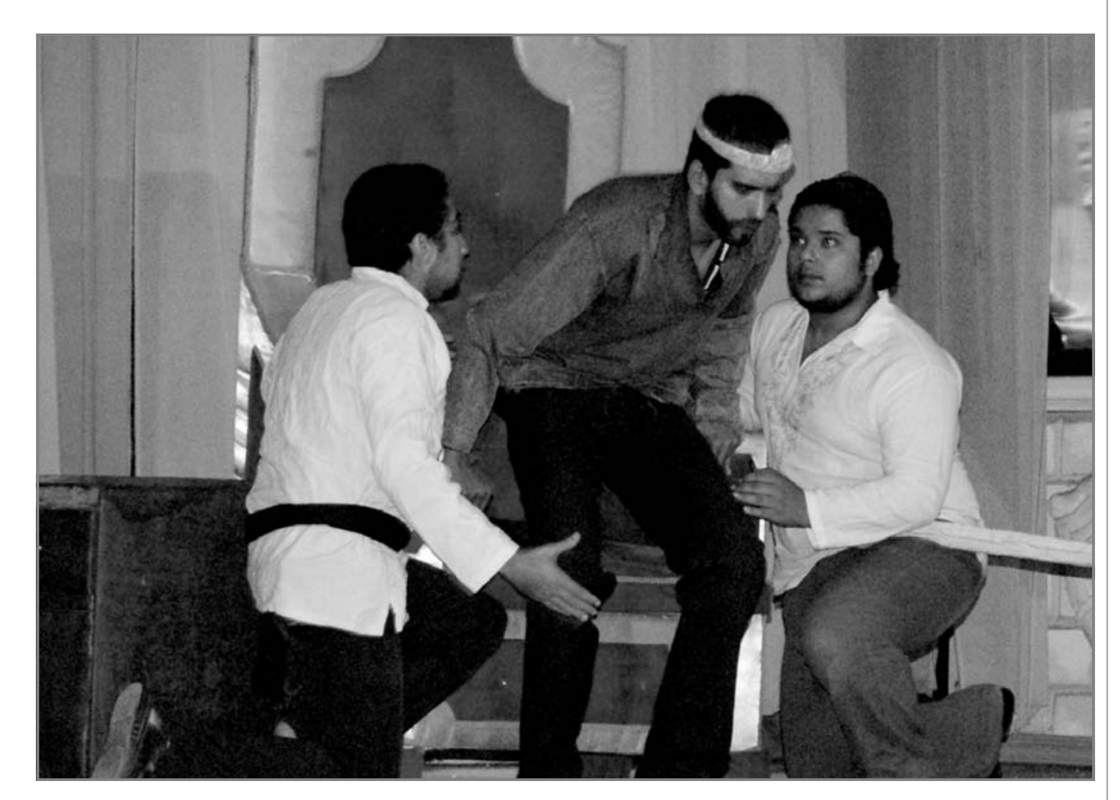
سارة عبد الوهاب



• إن الخطوط والألوان والأحجام والزخارف التى يمكن التعبير عنها بسهولة عن طريق الرسم والألوان، هى التى تتضافر فى بناء المسرحية وهى التى تعطيها التأثير الفنى المطلوب، وتعبر تعبيراً صادقاً عن معنى المسرحية.

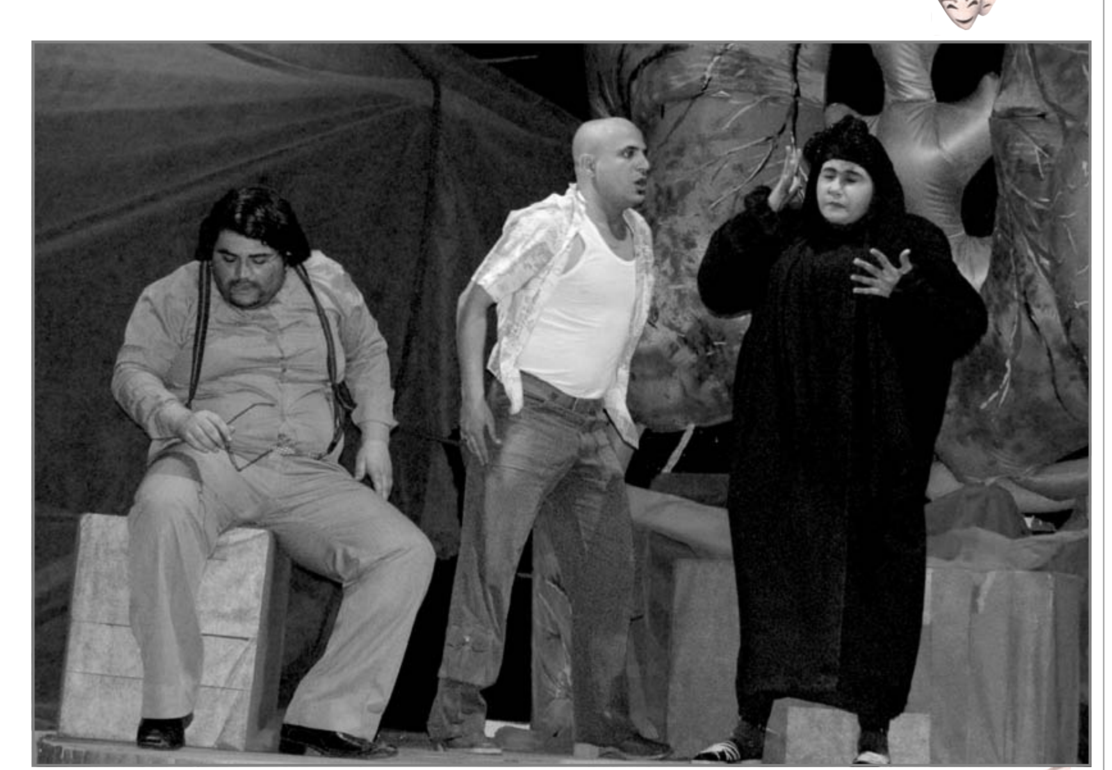
مهرجان الجمعيات الثقافية

أسئلة حول العروض المشاركة (2- 2)



أسامة نور الدين فى «أجيوس» مازال يستنسخ أعمال السابقين

هذا الكاتب يتعمد الابتعاد كل البعد عن قضايا الواقع المصرى



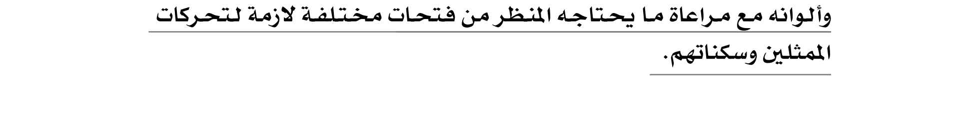
فى هذا الجزء نتناول الثلاثة عروض الأخيرة التى شاركت فى مهرجان الجمعيات الثقافية والتى تم اختيارها من ستة وعشرين عرضا فى التصفية الأولى ، وذلك للحصول على جوائز مهرجان الجمعيات الثقافية الذى تنظمه سنويا الإدارة العامة للجمعيات الثقافية بالهيئة العامة لقصور الثقافة فى الفترة من 14- 18أبريل 2009، دعما منها للعروض المسرحية التى تقدمها الجمعيات الأهلية ،وهذا الدعم يتمثل فى متابعة العروض من خلال لجان المشاهدة ، ثم رصد جوائز مالية لكافة عناصر العرض المسرحى المتميزة ، وكان من توصيات لجنة التحكيم هذا العام ، ضرورة زيادة الميزانيات التى تدعم هذا النشاط ، وذلك بإضافة بند لم يكن موجودا من قبل ، وهو المتعلق بالدورات التدريبية على عناصر العرض المختلفة ، للوصول إلى نتائج جيدة للعروض المشاركة ، ودعما حقيقيا من الجمعيات للعناصر الشابة من أجل صقل مواهبهم ،ودفع إنتاجهم ليكون مشرفا ، وجاذبا للجمهور المتعطش للمسرح صاحب الرسالة .. والمقال السابق والحالى تناولا العروض التى شاركت فى الدورة الثانية عشرة منه ، وبيانها على النحو التالى : قابل للكسر (الجمعية المصرية لهواة المسرح) من تأليف :أحمد نبيل واخراج : إسماعيل السيد – سوء تفاهم (جمعية رعاية المواهب) من تأليف : البير كامى ومن إخراج: مصطفى يحيى – أكتوبر (جمعية هواة الفن بالمدن الجديدة) من تأليف: محسن يوسف ومن إخراج: محمود حسين- ماحدش فاهم حاجة (الجمعية المصرية لهواة المسرح) من تأليف :ياسر علام ومن إخراج : خالد العيسوى- اجيوس (جمعية دار الأدباء) من تأليف : أسامة نور الدين ومن إخراج نور عفيفى- زيارة السيدة العجوز(جمعية الخدمات ببورسعيد) من تأليف : دروينمات ومن إخراج محمد الملكى

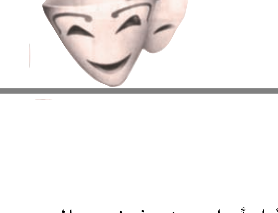
(4) (أجيوس) جزيرة وهمية ، سبق معالجة أحداثها فى عشرات النصوص!! عندما تقرأ كلمة (أجيوس) ينتابك شعور – من الوهلة الأولى – بأنك سترى عملا مسرحيا تاريخيا ، أو أسطوريا لمؤلف أجنبى ، وذلك لأن الاسم قد اقترن بشكسبير حين كتب مسرحيته (حلم ليلة صيف) وقدم فيها شخصية (أجيوس) وهو أحد النبلاء ، حين لجأ إلى الدوق ،يشكو له عصيان ابنته التى رفضت الزواج من الرجل الذى اختاره لها ، تبعا للقانون الأثينى ، وكان يرى أن عقوبة العصيان هى الموت أو النفى ، وتحيلك الكلمة – أيضا- إلى لحن الفرح القبطى المعروف باسم (أجيوس) و يقال فى قداسات الأعياد الكبرى كالميلاد والقيامة، لكنك حين تقرأ اسم المؤلف على بانفيلت العرض تكتشف أنه مصرى ، وأن النص تأليف خالص ، ولكن توق المؤلف (أسامة نور الدين) إلى استخدام الأجواء الأجنبية ، والتاريخية أحيانا ، والأسطورية أحيانا أخرى ، هو توق وشوق ، للولوج فى عوالم بعيدة كل البعد عن واقعنا ، وعالمنا ، وإن طرحت بعض القضايا ، لكنها قضايا كلية ، سبق لعدد من كتاب المسرح تناولها فى نصوص مسرحية كثيرة جدا ، هذا الاستنساخ ليس فى صالح المؤلف أبدا ، وقد سبق أن ذكرت ذلك حين كتبت عن مسرحيته (إكليل الغار) ، واجيوس فى المسرحية التى قدمتها فرقة جمعية الأدباء ، فى مهرجان الجمعيات الثقافية 2009 ليس اسم شخص ، لكنه اسم مكان ، أو بالأحرى جزيرة ، قتل حاكمها الذى أحبه شعبه ، فتولى ابنه (مينوس) الحكم ، وحاول أن يدير شئون الجزيرة ، بنفس الطريقة التى كان أبوه ينتهجها ، وتقوم على إعلاء قيمتى : الحب والخير، وكان الوزير يرى أن هذه الطريقة غير مجدية للحاكم!! لكن ابن الملك المقتول ظل مشغولا بالبحث عن قاتل أبيه ، وحين يطلب مقابلة القاتل (راموس) يكتشف أنه هو رفيق الطفولة ، الذى تربى معه داخل القصر ، لأن أباه كان يعمل خازنا لوثائق الملك الراحل ، وحين يقابله يكتشف- بمساعدته – من هو القاتل الحقيقى ، ويعرف أن صديقه برىء من دم أبيه ، ويعرفان معا أن الوزير (شاروش) كان وراء تلك الجريمة ، فهو داهية، يدير شؤون الجزيرة ، ومعه عدد من الوزراء ، لمصالحهم فقط ، ولا يهم أمر أو شؤون الرعية ، وهنا يقرران التحالف – معا- للتخلص من الوزير وأعوانه، لكنهما لاينجحان ، لأن الوزير ينشر رجاله فى كل أنحاء الجزيرة . وكما تلاحظ ، فإن هذا الموضوع قتل معالجة من قبل ، فى عدد كبير من النصوص المسرحية العالمية ، والعربية ، والمصرية ، موضوع علاقة الحاكم بالمحكوم ، وعلاقة الحاكم بأعوانه ، وفساد حاشية الحاكم .. الخ ، فما حاجتنا -إذن -لنص له سوابق !! خاصة وأن حرفية كتابة النص ، لم تخرج عن تلك الحرفية القديمة التى تهتم برصانة الجملة ، بصرف النظر عن دلالتها ، وبطول الجملة الحوارية ، بصرف النظر عن ضرورتها الفنية ، والاهتمام بالتفاصيل ، التى تجعل الحدث رتيبا ، ومملا ؟! على المؤلف أن يبحث لنفسه عن طريقة أخرى للكتابة المسرحية ، تجعله قريبا من عالمنا ، وقريبا من قضايانا ، وقريبا من الناس ، لكى لا ينصرفوا عن مسرحنا ، خاصة وأنه واحد من الموهوبين ، ولا أشك فى موهبته أبدا ، لكنها الرغبة فى أن يخرج من ذلك الإطار الذى فرضته عليه طبيعة المسابقات التى اشترك فيها، وحصل منها على جوائز فى التأليف المسرحى ، ومنها الجائزة التى حصل عليها هذا النص ، وهو نصه الأول ، وفيه عيوب العمل الأول ، حيث نلاحظ ، عدم ترابط مشاهد المسرحية بشكل طبيعى ، وأن هناك إقحاما لبعضها بدون ضرورة فنية تستوجب حضورها بالشكل الذى جاءت عليه .

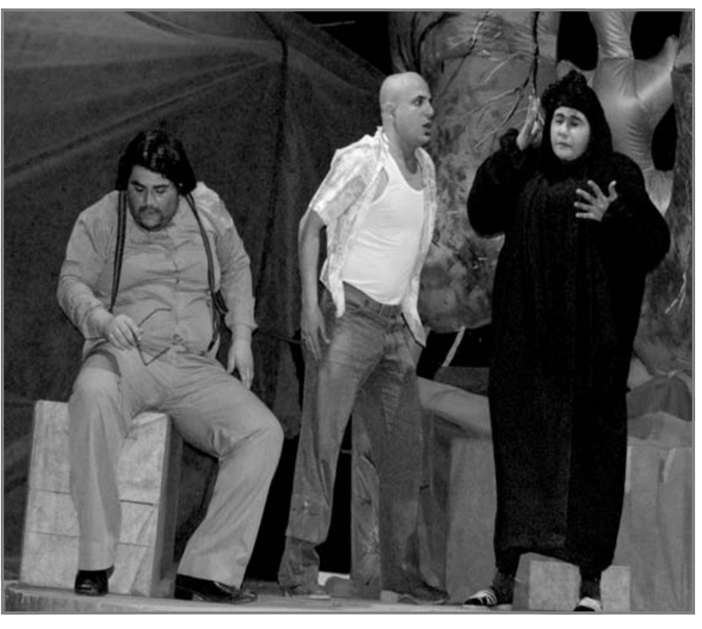
والمخرج (نور عفيفى) مخرج مجتهد ، يحاول أن يصقل أدواته ، ومن خلال متابعتى لأعماله خلال السنوات القليلة الماضية ، أستطيع أن أقول : إنه – الآن – أصبح قادرا على وضع خطة فنية جيدة لحركة ممثليه على خشبة المسرح ، وأصبح قادرا على تدريبهم بشكل أفضل ، وأصبح قادرا على إعطاء صورة مسرحية مقبولة ، لقد كانت آفته – فى العروض السابقة – هى التسرع أحيانا ،والاعتباطية أحيانا أخرى ، وكلها سمات ليست فى صالح المخرج المسرحى.

لعرض قدم عددا كبيرا من الممثلين ، فيهم عناصر تمثيلية لافته ، وجيدة ، خاصة الممثل الذى قام بدور (مينوس) وكذلك السجين (راموس) ، أما الممثل الذى قام بدور الوزير فقد كان زاعقا ، وغليظ الصوت ، ولم يلون أداءه بشكل يجعل الأذن تستقبله بشكل جيد ، وكذلك استطاع توظيف عدد من الأطفال ، الذين قاموا

• فرقة المنيا المسرحية تستعد حاليا لتقديم مسرحية «سيرة شحاتة سى اليزل» للمؤلف سمير عبد الباقى والمخرج سعيد حامد.


• لابد للمصمم أن يهدف إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه مع مراعاة ما يحتاجه المنظر من فتحات مختلفة لازمة لتحركات الممثلين وسكناتهم.





«ماحدش فاهم حاجه».. اسم على مسمى فعلاً والعرض مهلهل

بأداء أدوار بعض شخوص المسرحية فى طفولتهم – كنت أود أن أذكر أسماء فريق التمثيل كل باسمه ، لكن المخرج ، لم يتح لنا فرصة تحقيق هذه الرغبة ، حين أهمل وضع أسمائهم على بانفيليت العرض ، هم وبقية العناصر الفنية الأخرى ، من ديكور ، وموسيقى .. الخ – وعلى الرغم من أنه ذكر اسم مصمم الديكور ، حين أعلن عنه من خلال ميكرفون المسرح !! إلا أننى لم أجد ديكورا للعرض ، سوى تلك الستارة المرسوم عليها بعض الأشجار ، والملونة بلون السماء ، لكى يحيلك إلى فضاء يشبه الغابة ، أو الجزيرة ، وذلك فى مشهد واحد فقط ، أما الديكور الثابت طوال العرض فقد كان ديكور مسرحية (سندريلا) .. لقد استفاد (نور عفيفى) – مثلما استفاد غيره – من ديكور العرض ، الذى يعرض فوق خشبة نفس المسرح !! واستحضر ديكور مشهد من مشاهده ،وجاء متلائما تماما مع أحداث مسرحى

(5) محدش فاهم حاجة فى عرض (محدش فاهم حاجة)لفرقة المصراوية.

أقر بأن المخرج (خالد العيسوى) يعد واحدا من المخرجين الجدد الذين سوف يكون لهم دور ملحوظ خلال السنوات القليلة القادمة .. لقد تابعت كل أعماله ، وكتبت عن بعضها ، وإقرارى بقدرته ، وإعجابى به ، لايمنعانى من أن أسأله: لماذا تهاونت فى حق نفسك هكذا؟ صحيح أن من حقك أن تجرب ، ومن حقك أن تلج إلى مناطق جديدة فى الإبداع ، ومن حقك أن تقدم ماتؤمن به ، ولكن ليس من حقك أن تقدم عملا رأته لجنة المشاهدة – فى مرحلة التصفية الأولى – متماسكا ومكتملا ، ثم جاء فى المسابقة الختامية ، مهلهلا ، وبه مناطق خلل كثيرة !! أتعرف لماذا حدث هذا؟ حدث هذا لأنك ظننت أن لجنة المشاهدة مجرد خطوة أولى لإجازة العرض ،و بعدها تعمل ماتشاء بعرضك ، أمام لجنة التحكيم ، وكأن كل لجنة تعمل بمعيار ، أو تعمل تبعا لهواها الشخصى ، أو المزاجى ، وأنت الأكاديمى تعلم ، أن اللجان – جميعها- تعمل وفق ضوابط ومعايير ، تحدد لها اختياراتها ، وتحدد بها أحكامها ، ولن تتعارض أبدا – كما ظننت – تلك القواعد والضوابط والأحكام بين اللجنتين.. هذا هو المأزق الذى وقعت فيه ، حين قدمت عرضا مدته 55دقيقة ، أمام لجنة المشاهدة ، وكان مكتملا ، ثم قدمته فى المهرجان الختامى فى أكثر من مائة دقيقة !! خمسون دقيقة – تقريبا- أضفتها على عرضك ، فماذا تنتظر – إذن- أن يحدث ؟؟

الذى حدث أن إيقاع العرض ، جاء غير منضبط ، ومشاهده ولوحاته المتعددة ، والمتلاحقة ، أضاعت على المخرج فرصة إتاحة الفرصة لإبراز مواهب ممثليه الأساسيين (باسم قناوى – مى عبد الرازق – أيمن صابر) ، كانت رغبته فى أن يستخدم أكبر عدد من الممثلين ، موفرا لكل واحد منهم دورا ، رغبة آثمة ، لأنها أعاقت تسلسل الحدث الرئيسى .

إن الفكرة البسيطة التى يطرحها النص كانت تصلح لتقديم عرض متماسك ، ومؤثر ، خاصة ، أن الموضوع يعد من الموضوعات الحيوية والهامة، لأن له علاقة بما يحدث فى واقعنا بالفعل .. لكن المخرج حين وسع رقعة مشاهده ، ظنا منه أنه يقدم شرائح متعددة تكشف الخلل فى المجتمع ، تلك الشرائح ،تشير بعضها إلى الأعلام ، والبعض الآخر إلى المؤسسات الدينية ، والبعض الآخر يشير إلى المؤسسات الأمنية ، كل تلك المشاهد جاءت مقحمة على عرضه ، فلم تقدم بعدا جماليا يمكن أن يغفر له سقطته ، حين أطال مدة العرض ، بغير ضرورة فنية حقيقية ، إن التكثيف أصبح سمة العروض المسرحية الجيدة ،أن تقدم ماتريد أن تقوله ، وتطرح رسالتك بيسر فى أقل مدة ممكنة ، ذلك هو رهان المخرج المعاصر ، وهو رهان لن يكسبه سوى المخرج الواعى ، وبرغم وعى (خالد العيسوى) إلا أنه خسر الرهان بسبب ماظنه ، محاولة لتقديم بانوراما كاشفة وفاضحة لمجتمعنا الذى التبست فيه القضايا كلها ، فلم نعد نفهم شيئا . هذا المعنى بتلك التفصيلات الكثيرة ضاع منا ، فلم يعد المشاهد هو الآخر يفهم شيئا ، وأصبح العنوان الذى جاء ، ليدين الواقع ، عنوانا يدين المخرج ، والمؤلف – معا – لقد قدم (خالد العيسوى) رؤية إخراجية توظف الفانتازيا ، وهذه محاولة تضاف إلى محاولته – فى نفس الطريق – حين قدم رؤية فانتازية فى عرضه المتميز (العمة والعصا يا) ، ذلك القالب الفانتازى ، كان صالحا تماما ، لطرح رسالة العرض ، وهى رسالة احتجاجية ، تقوم على أحداث تبدو من حيث الشكل الخارجى واقعية ، لكنها – فى حقيقية الأمر- عبثية تماما ، وكم من مشاهد فى واقعنا- الآن- تبدو أشد من العبث نفسه ، ولذلك يصبح اللجوء إلى الخيال عنصرا داعما لإبراز موقف المخرج نحو ما يقدمه من قضايا آنية ، وساخنة .

الرؤية الفانتازية ، ساهم فيها الديكور المستخدم بنصيب الأسد ، حيث رأينا منظرا ثابتا تدور الأحداث من خلاله على مستويين : الأول : يدور داخل مايشبه جوف الإنسان ، حيث نرى عمودا فقريا فى خلفية المسرح (عمقه) بجانبه الرئتين ، والقلب ، ثم مايشبه القفص الصدرى ، الذى يحتوى شخوص العرض الأساسيين (ناصر – حامد – رئيفة) بينما على المستوى الثانى الذى تدور فيه المواقف المرتبطة بما يدور فى واقعنا ، فتصبح منطقة التمثيل هى مقدمة خشبة المسرح ، وتبدو على الجانبين الأيمن والأيسر كليتان كبيرتان ، يخرج منهما مايشير إلى مجموعة من الشرايين ، الممتدة فوق خشبة المسرح ، حتى الصالة ، كل ذلك يكمل صورة جوف الإنسان ، وكأن المخرج يريد أن يقدم رؤية تشريحية لعالمنا .. أرأيت أن محاولته لم تكن مجانية ، لكنها محاولة سمتها الاجتهاد ، الذى نحييه وندعمه ، فقط ضاع كل الجهد المبذول ، للأسباب التى ذكرتها آنفا ، ولا أريد أن أعيدها . هو العرض الوحيد – حتى الآن – الذى استعان بديكور من صميم العمل ، وليس استنادا إلى ديكور (سندريلا) كما حدث مع بقية عروض المهرجان السابق عرضها !! هذا الديكور الفنتازى ، صممه (إسلام ممدوح – أحمد معوض)..

لقد بدت (مى عبد الرازق) فى هذا العرض متألقة ، حين اختارت لنفسها أداء يتوافق مع طبيعة المرأة المصرية البسيطة ، التى تراها تسير فى الشوارع والأزقة ، ببساطة وأريحية ، دعمها المخرج حين وضعها داخل قالب لعب فيه الماكياج دورا لا يمكن إغفاله ، فبدت أضخم من حجمها الطبيعى بثلاث مرات!! ، ولا تستطيع أن تتعرف عليها بعد انتهائها من أداء دورها، لكن (أيمن صابر) لم يكن فى أحسن حالاته ، لأن النص لم يعطه فرصة إطلاق مواهبه التى نعرفها جيدا ، (وباسم قناوى) استطاع أن يقدم شخصية ابن البلد ، بكل ماتحمله تلك الكلمة من خصوصية ، وببساطة شديدة جدا ... هؤلاء الثلاثة يقوم بهم العرض ، بعيدا عن كل التفاصيل المشهدية المجانية ، والتى أضاعت عليهم فرصة ،الظهور بشكل أكثر تأثيرا ، وفاعلية .

(6) المفهوم الحقيقى للسينوغرافيا فى عرض (الزيارة)..

حين يلجأ بعض نقاد المسرح إلى استخدام مصطلح (سينوغرافيا) ، وهم يتحدثون عن الديكور ، فإنهم بهذا النهج ، يضيقون من مفهومه ، ويحصرونه فى حيز لايعطيه الفرصة للانطلاق ، والمفهوم الحقيقى للسينوغرافيا ، يعنى الصورة الكلية للمشهد المسرحى ، الذى تتضافر فيه كافة العناصر الفنية ، بما فى ذلك جسد الممثل ، بهذا المعنى يصبح مقبولا استخدام المصطلح ، الذى استهلك فى نقدنا بداع وبدون داع !! وخيرا فعل المخرج البورسعيدى (محمد الملكى) ، حين كتب على بانفليت العرض ، أنه صاحب السينوغرافيا ، لأن المخرج المسرحى هو صاحب الرؤية النهائية لعرضه ، وهو القادر- وحده- على تقديم الصورة المفصحة عن تلك الرؤية ..

الديكور فى مسرحية (زيارة السيدة العجوز) التى قدمتها فرقة (جمعية الخدمات للأسرة والمجتمع) ببور فؤاد ليس ثابتا ، بل متحركا بالقدر الذى يتطلبه المشهد المسرحى ، ولم يستخدم كقيمة جمالية – كما يفعل البعض- بل استخدم كقيمة دلالية ، وبدونه سيكون العرض ناقصا تماما ، والديكور فى المسرحية كان جزءا من حركة الممثل ، بل التحم – فى بعض المشاهد- بجسد الممثل ،ولن أسرف إذا قلت : اشترك مع الممثل فى حالة عناق !! خاصة فى ذلك المشهد الذى رأينا فيه السيدة ، وهى تمارس قهرها على من غرر بها فى طفولتها ودفعها إلى الهرب من القرية ،حين نراها تصعد فوق ذلك السلم الحديدى المحمول والمستند إلى أعمدة حديدية مثبته بأجساد الممثلين ، فوق خشبة المسرح ، فى مشهد غاية فى الإبداع ، ومفصحا عن قيمة الخيال حين يجد فرصته فى الانطلاق ، هنا نرى صراعا يتشكل بين الرجل والمرأة فوق تلك الكتل الحديدية ، تمثل صعودا وهبوطا لكل منهما ، تبعا لما تتطلبه الجملة الحوارية ،وتبعا لما يتطلبه الانفعال الدرامى ، فيظهر المشهد متكاملا ، لا نستطيع أن نفصل قطع الحديد المتشكل بيد الممثل، عن الحوار .. عن الحركة .. عن الانفعال ، فيكون التشكيل هنا موحيا ، وضروريا ، تلك هى السينوغرافيا – كما أفهمها- وكما ينبغى لها أن تكون ..



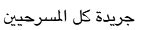
عل اختيار (محمد الملكى) لنص (زيارة السيدة العجوز) الذى كتبه الكاتب السويسرى (فردريش دورينمات) – وقدمه باسم (الزيارة) اختصارا – كان اختيارا موفقا ، لأنه قدم تفسيرا جديدا للنص الشهير ، يتوافق واللحظة الحضارية الحالية ، حيث نشهد الصراع بين الأقوياء والضعفاء ، يقوم على قدرة رأس المال على الحسم ، من يملك يحكم ، ومن يملك يستطيع أن يفرض شروطه ، ومن يملك يستطيع أن يفعل كل مايريد ، بصرف النظر عن القيم الإنسانية ، وفى ظل هذه العلاقة المتوترة بين الطرفين ، تضيع وتتأثر منظومة القيم ، ومن الممكن – بالرؤية التى قدمها مخرج العرض – أن تصل إلى تفسير سياسى كما تريد ، ومن الممكن أن لا تصل إليه ، وهنا تكتفى بالمعنى البسيط الذى يطرحه العمل ، ومؤداه: أن فكرة تحقيق العدالة ، فكرة مجردة ، لأن هناك أشياء من الممكن أن تؤثر عليها ، ومن هذا الأشياء شراء الذمم بقوة المال ، وسطوته .. العرض يضع أمامك الفرصة للوصول إلى أكثر من تفسير ،ولعل الموضوع الذى اختاره (دورينمات) وأراد أن يكشف من خلاله،النفس البشرية الشيطانية، حين تفصح عن نفسها، وحين تدفعها الحاجة – عند البعض – إلى التدنى ، أو تدفعها الحاجة – عند البعض الآخر- إلى ممارسة كل وسائل القمع والقهر باسم تحقيق العدالة !! فتلك السيدة التى جاءت إلى قريتها بعد 35سنة ، لتمارس لعبة الانتقام ، ليس فقط من الرجل الذى غرر بها ورفض الزواج منها ، ولكن من أهل القرية أنفسهم لأنهم تركوها ترحل ، حين نظروا إليها باعتبارها امرأة فرطت فى شرفها ، تعود بعد أن أصبحت ثرية، لتمارس تلك اللعبة الشيطانية ، التى يستجيب لها معظم أهل القرية ، من الفقراء ، وينفذون رغبتها فى قتل الرجل ، انتقاما لها ، فى مقابل المال الذى ستعطيه لهم ، وتجعلهم – جميعا – مهيأين لممارسة فعل القتل .. الكل شارك فى ارتكاب الجريمة ، منتظرا عطاء السيدة ، المخرج – هنا- جعل الجميع يشاركون فى قتله – خنقا – حين وضع كل واحد منهم طوقه فى رقبة الضحية ، بينما نرى السيدة تقف فى مستوى أعلى تمسك بكل الخيوط الموصولة بأطواق أهل القرية المعلقة فى رقبة الرجل ، فى مشهد النهاية القاسى ، يسقط – إثر ذلك- على الأرض قتيلا ، تلك هى النهاية التى أرادها المخرج لعرضه ، لكى يؤكد على أن الكل شارك فى الجريمة ، من أجل الحصول على المال ، وبسطوة تلك السيدة التى تملك ، فى حين أن دورينمات كان قد وضع نهاية مختلفة فى مسرحيته ، فقد مات الرجل رعبا وخوفا ، قبل أن يتدخل أى واحد من أهل القرية . ومع ذلك أرى أن النهاية المخالفة التى وضعها (محمد الملكى) لعرضه لاتتعارض مع رؤية مؤلف العرض ، بل تتوافق معها ، المهم أن يموت الرجل ، وفى الحالتين مات نتيجة تخلى أهل القرية عنه، واستسلامهم الكامل للسيدة التى جاءت لتقلب حياتهم رأسا على عقب !!

الخامات التى استخدمها (المالكى) لصناعة صورته المسرحية ، سبق لعدد من المخرجين – خاصة فى العروض الأجنبية – استخدامها ، مثل (البراميل الفارغة – أحبال- أطواق –عصى – كتل من الحديد الخفيف – قطع نايلون) لكنه – هنا – استخدمها –كما ذكرت –بصورة ابتكارية حين وظفها لخدمة النص ، وحين وظفها لتوصيل الرسالة ، وحين درب الممثل بشكل جيد على التعامل معها ، وحين جعلها مصدرا للموسيقى فى العرض المسرحى ، بصوت احتكاكها ، وبالصوت الصادر منها حين يضرب الممثل على البرميل بعصاه .. الخ ، وكلها ابتكارات يتطلبها الفن المسرحى ،اختلاف أطوال البراميل ، أدى إلى التدرج ، وتقديم مستويات يستخدمها الممثل أثناء وقوفه تبعا لطبيعة دوره ، واحتياجات موقفه الدرامى ، تم الرسم عليها باللون الأبيض .. وجوه غير واضحة المعالم ، ومرسوم أيضا أذرع مرتفعة كأنها تستغيث ، تلك البراميل كانت تتحرك فوق خشبة المسرح بواسطة عجلات بشكل سريع ومتلاحق ، أثناء تغيير المشهد ، بشكل لم يعق حركة الممثل ، بل أضفى جمالا حركيا ، وأعطى معنى ربما لم يكن مقصودا من المخرج ، لكن الحالة الفنية فرضته من مشهد إلى مشهد آخر ، بدون توقف، سنجد الدلالة حاضرة وهى سمة تحسب للمخرج .. ولكن يؤخذ عليه أنه أسرف – بعض الشىء- حين قدم لوحات فى بداية عرضه استغرقت وقتا ، وبدونها لم يكن العرض سيتأثر ، التكثيف مطلوب ، والإسراف ليس مطلوبا ، أيضا المخرج لم يجهد نفسه بنفس القدر الذى أجهد فيه نفسه ، حين صمم سينوغرافيا العرض ، لم يجهد نفسه مع الممثل ، خاصة أن التمثيل كان يتم بالفصحى ، وكانت الحاجة ماسة ليس فقط لضبط لغة النص ، ولكن لتدريب الممثل على الأداء التمثيلى بشكل أفضل ، لأن معظم الممثلين لم يستطيعوا توضيح التباين ، والاختلاف بين حالة وحالة ، تبعا لانفعالات الموقف ، خاصة لدى الشخصيتين الرئيسيتين (الرجل) الذى قام بدوره (سليمان رضوان) والمرأة التى قامت بدورها (نورة راشد) ، ومع ذلك فإن فريق التمثيل بالمسرحية فريق موهوب، وجاد ، ويستحق التحية.

محمد المالكى نجح فى تقديم تفسير جديد لـ«زيارة السيدة العجوز»


أحمد عبد الرازق أبو العلا

• مصمم الديكور وائل عبد الله انتهى من تصميم ديكور مسرحية «ماكبث» المقرر عرضها بمسرح الغد من إخراج أحمد مختار.



12 مسرحنا
جريدة كل المسرحيين



قدمته فرقة لاموزيكا

نساء فى حياتو

كل النساء متشابهات يا عزيزى

عرض لا يحاول الخروج بتأمل واضح لحياة السيد الرجل



فى إطار الموسم الثانى للمسرح المستقل والذى يقدم على خشبة مسرح الهناجر قدمت فرقة لاموزيكا عرض (نساء فى حياتو) للمخرجة والمؤلفة - والممثلة أيضاً –نورا أمين .. بطولة محمد حسنى .. والعرض يقدم لسيرة ذاتية لرجل يحتل خشبة المسرح منذ بداية العرض وحتى نهايته .. مستعرضاً مراحل حياته منذ طفولته وحتى اللحظة التى يقف فيها على خشبة المسرح وذلك من خلال علاقته بالنساء بداية بالأم والأخت وحتى الزوجة مروراً بكافة أنماط النساء والعلاقات الممكنة بينه وبينهم .

كل النساء متشابهات

يمكن لنا أن نقوم بتمييز مبدئى بين نوعين من العروض المسرحية الأول هو ذلك الذى يحاول تحليل الخطاب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى .. الخ- أو أى منهم- وذلك بهدف نقضه ومناهضته لصالح خطاب بديل أو مضمر ... وفى المقابل يوجد النوع النقيض الذى ينطلق من داخل خطابات المجتمع ومقولاته وهو ما يجعل من عدم مناهضته لها دعماً لسلطتها وتبريراً لوجودها..

ولعل عرض (نساء فى حياته) يمكن أن يكون نموذجاً لنوع ثالث من العروض فلا هو بالعرض الثورى الذى يحاول نقض تلك المقولات العامة ومناهضتها ولا هو بالعرض الذى ينطلق من داخل الخطاب الاجتماعى .. ذلك أن العرض يخلق عالمه من خلال رؤية ذكر(حسنى) يحاول (عرض) سيرته الذاتية من خلال علاقته بالموسيقى والنساء ... وهو عرض لا يحاول الخروج بتأمل واضح أو مكتمل لتلك الحياة بل يكتفى بالمرور على ذلك التاريخ الانتقائى لتجارب دون غيرها ... مرور عابر لا يسمح حتى بالتوقف أمام تلك التجارب والخبرات بشكل يكشف عما تخفيه .

فالعلاقة بالموسيقى لا تتجاوز داخل العرض أكثر من تلك المساحة التى يحتلها البيانو والأورج ... إلى جانب بعض المقولات العامة التى يرددها (حسنى / محمد حسنى) حول الموسيقى ودورها فى حياته ... وبعض الأغنيات التى يؤديها بطلا العرض .

أما النساء فلا وجود سوى لأنثى واحدة (الزوجة رانيا/ نورا أمين / المؤدية ... الخ) وذلك على الرغم من وجود أكثر من عشرين نمطاً من النساء داخل العرض ...

عشرون نمطاً من النساء يمكن لنا أن نتجول بينهم كما شئنا ... فهناك الأم .. الخادمة ... الراقصة .. المطربة .. الزوجة .. الحبيبة ... الخ ... عشرون نمطاً لا يجمع بينهم سوى الانتماء إلى جنس واحد (النساء) .. وجسد واحد (نورا أمين)... أنماط لا يجمع بينها أية علاقة واضحة أو محددة فلا قيمة للفوارق الطبقية بين (سعدية الخادمة) و(السيدة صاحبة السيارة المرسيدس) التى تصطدم بسيارة (حسنى) فى الشارع وتطالبه بدفع تعويض ... كما لا توجد قيمة لعشرات الفوارق التى تصل إلى الاختلافات الثقافية بين المصريات والغربيات ..

إن العرض يدعى وبمنتهى البراءة أن الجنس يمكن له أن يجمع كل نساء العالم فى بوتقة واحدة بحيث لا يصبح من الضرورى التحدث عن نساء فى حياة بطل فى نهاية العرض بل يكفى أن يخبرنا (حسنى) أن(رانيا / زوجته الحالية)تجمع كل النساء فى شخصها ....

وبالتأكيد فإن العرض يدعم تلك الرؤية للمرأة عبر نفى المرأة خارج مساحة الأداء ليسيطر عليها (الرجل / حسنى) الذى تؤكد مخرجة العرض على سيطرته المطلقة على تلك المساحة من خلال أكثر من وسيلة .. فهو من جانب يحتل بأدواته الموسيقية أكثر من نصف مساحة خشبة المسرح كما أنه قادر على التحرك بقدر كبير من الحرية فوق خشبة المسرح بعكس النساء اللواتى يقوم باستدعائهن من ذاكرته حيث حددت (المخرجة/ نورا أمين) حركة تلك الأنماط النسائية فوق خشبة المسرح بشكل كبير يصل –فى أغلب الأحيان –إلى حد تثبيت نقطة ثابتة فوق خشبة المسرح لا يمكن للنمط الخروج عنها .... كما أن العرض منح (الذكر/حسنى) القدرة على اجتياز تلك المساحة التى تفصل بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين من خلال مخاطبته لصالة المتفرجين .. بعكس (رانيا/ الزوجة) التى لا تمتلك تلك القدرة .... وأخيراً دمج كل تلك الأنماط –حتى الزوجة - داخل جسد واحد (نورا أمين/ المؤدية) .... جسد قادر على استيعاب كل الاختلافات بين تلك الأنماط داخله والتعبير عنها بذات القدر .

عالم بلا حوائط

منذ البداية تعدنا شخصية (حسنى) بسياحة فى سيرتها الذاتية ... سياحة تمتد من الترحيب بنا فى منزله إلى الترحيب بنا - نحن المتفرجين - فى داخل عقله أو وبشكل أكثر وضوحاً فإن الشخصية تعدنا بعالم بلا حوائط ولكن وفى المقابل أحاطت المخرجة كل شىء بالحواجز وذلك عبر تكديس للآلات الموسيقية فوق خشبة المسرح وتقليص مساحة التمثيل لتتحصر فى مقدمة خشبة المسرح بل وتقليص حركة المؤدين لتتحول علاقتهم بالفراغ المسرحى إلى علاقة بنقاط شبه ثابتة فوق منصة الأداء (كما هو الحال بالنسبة للمؤدية/ نورا أمين).. لكن وعد شخصية (حسنى) يظل هو العقد الوحيد المبرم بين المتفرج والعرض .. عقد يقوم على أن يتيح لنا التلصص على عالم (حسنى) المشكل من النساء والموسيقى –فحسب - وفى المقابل لن ندفع نحن المتفرجين من ثمن سوى الموافقة على آراء شخصية (حسنى) فى النساء والموسيقى ... تلك الموافقة التى يطلبها فى بعض الأحيان بشكل صريح من المتفرجين .. وهى موافقة غير مكلفة حيث إن ما يطلب منا (حسنى) الموافقة عليه هو الخطاب السائد داخل المجتمع والخاص بموقع المرأة ودورها وطبيعتها .

إنه ليس عالماً بلا حوائط كما يدعى العرض إذن ... إنه عالم محاط بحوائط عالية وسميكة لا تتيح لنا سوى التلصص على عالم تلك الشخصية التى تعرض علينا ما ترغب فى أن تعرضه علينا... ولكونه عالماً قابعاً خلف أسواره الخاصة ...عالماً لا يفصح بغير ما يرغب فى الإفصاح به فإن معظم رسائل العرض جاءت داخلها كل أنواع التناقضات الممكنة .

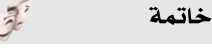
ففى البداية هناك ذلك الشعور الدائم والمستمر لدى الشخصية بالاختلاف والذى تؤكده –بل وتكتسبه –من خلال علاقتها بالموسيقى ... وهو اختلاف تؤكد عليه الشخصية (حسنى) من خلال رفضها لقيم النظام الاجتماعى وتناقضها معه ... فشخصية حسنى تشعر طيلة الوقت بالاغتراب عن المجتمع وقيمه .. ولا تجد ذاتها سوى فى صورة الغرب (نمط كارين/ المطربة الأمريكية) فهى النمط النسائى الوحيد –تقريباً - الذى تبدى الشخصية إعجابها به .

ولكن وإلى جوار ذلك الشعور بالاختلاف فإن الشخصية لا تكتسب شرعية آرائها وأفكارها عن العالم إلا عبر المتفرجين .. وهى شرعية وكما سبق الحديث عنها مكتسبة من الخطاب الاجتماعى السائد ..

إن ذلك التناقض البادى والجلى للشخصية لا يمكن استكشاف ملامحه بشكل واضح إلا عبر دمجه داخل حالة الاستعراض التى سيطرت على العرض .. فالشخصية تستعرض حياتها من خلال تعليقات سريعة وعابرة تتيح إمكانية تقديم ذلك الكم الضخم من الأنماط دون التفكير فى ذلك التجاور لتلك الأنماط وما يمكن أن ينتج عنه ... مثل ذلك التجاور لأنماط المرأة المحجبة (صاحبة السيارة المرسيدس –والدة التلميذة آية –زوجة البواب ...) تجاور يكشف عن رؤية سلبية لذلك النمط .. وفى المقابل فإن العرض لا يقدم النموذج المقابل كنمط مقبول ... فلا هو مع أو ضد .. بل إن العرض يتحرك بأقصى طاقته صوب تفتيت أى إمكانية للتوقف أو التفكير –بالنسبة لمصنعى العرض – فى ما يتم استعراضه ..

وبالتأكيد فإن تلك التناقضات هى التى دفعت بالعرض إلى الوقوف داخل منطقة شديدة الميوعة والهشاشة .. فالعرض لا يمتلك أية قدرة على مناهضة أى خطاب اجتماعى .. كما أنه غير قادر أيضاً على تبنى أى خطاب سائد بسبب تناقضاته الداخلية التى تنبع من حالة المرور السريع والعابر على كافة التناقضات دون التوقف أمامها ومحاولة فهمها.

خاتمة



ربما كان رهان العرض الكشف عن مساحات التناقض داخل عقلية الذكر الشرقى.. التناقضات التى تصل وفى النهاية إلى حد دمج كافة الأنماط النسائية (المقبولة والمرفوضة) داخل جسد الزوجة .. التناقضات التى تدفع (بحسنى) إلى الخروج غاضباً فى نهاية العرض ....

لكن ذلك الرهان على استكشاف تناقضات الذكر الشرقى فى علاقته بالمرأة ربما تراجع أمام تلك الفوضى التى نتجت عن حالة المرور العابر والسريع بكل شىء - وأى شىء - فى عالم ذلك الذكر ... تراجع ذلك الرهان إلى حد أن التناقضات أصبحت هى العرض ذاته ...

لقد سقط العرض فى حالة فقدان للقدرة على إدراك ملامح عالم مكتمل إلى الحد الذى دفع بالمخرجة وقرب نهاية العرض إلى استنطاق شخصياتها بتفسير شارح للمنظر المسرحى المشكل من قطع من الأقمشة الملونة المعلقة فوق خلفية سوداء تحيط بعالم (العارض/ حسنى).

شرح وتفسير لا يهدف لأى شىء بقدر ما يهدف إلى إنقاذ تلك الخلفية من السقوط فى هوة انعدام المعنى .. هوة ظهرت نتيجة عدم وجود حالة استقرار فى ذلك العالم بشكل يتيح للمتفرج بناء علاقات واضحة حول ذلك العالم ... ويتيح لمصنعى العرض دراسة تلك المادة التى بين أيديهم وكيفية تحويل تلك التناقضات الداخلية بها إلى موضوع جمالى .

مرور عابر وسريع بكل شىء أدى إلى الفوضى



محمد مسعد يحيى



اعتمد على قصيدة لـ وديع سعادة

نحو استعادة شخص ذائب


عرض يعتمد على تخليص المشهد من الكلام حتى يترك الحرية للغة الجسد



عام وعدة أشهر من التدريبات ثم جاء هذا العرض الوجودى



جمال الشعر ينافس الأداء الحركى للممثلين

بعد عام وعدة أشهر من التأسيس والتدريب، رأى رجاء سمير مؤسس فرقة بارافانات أنه حان الوقت ليخرج نتائج مران فرقته إلى الجمهور، هذه الفرقة التى بدأت بورشة تدريبية فى نهاية 2007باستوديو عماد الدين تحت عنوان (الكتابة/ الجسد/ اللعب) وأسماها بارافانات نسبة إلى مسرحية لجان جينيه تحمل نفس الاسم، وسعى رجاء من خلال الاسم إلى الاقتراب مما فى مسرح جان جينيه من قسوة يمكنه تطبيقها فى تمارين شاقة - على أفراد فرقته سعيًا لإنتاج صورة مسرحية مغايرة.

وعلى مسرح روابط ظهر أول عروض الفرقة وهو (نحو استعادة شخص ذائب) عن قصيدة لوديع سعادة وهو شاعر لبنانى كبير يقيم فى استراليا.. والقصيدة هى مجموعة من الاستعارات المشهدية لأشخاص ذابوا فى بحيرة وتحولوا إلى ماء، ذوبان رمزى يعبر عن معنى الفقد "هذه البحيرة ليست ماء، كانت شخصًا تحدثت إليه طويلاً ثم ذاب، ولا أحاول الآن النظر إلى ماء بل استعادة شخص ذائب" وحين تؤدىَّ هذه القصيدة صوتًا يعلو من سماعات المسرح فإنه يوازى سريانها فى فضاء المسرح ضوء خافت نستبين عبره فى منتصف خلفية المشهد بقعًا سوداء لشخص مقسّم مرسوم على قماشة باليه بينما فرغت أرضية الفضاء المسرحى من أى شىء عدا نبع ماء صغير محاط بالعشب والطحالب، هو المعادل البصرى لمعنى البحيرة، ثم كتل صخرية وأوراق وطحالب متناثرة فى الأركان ثم يكون دخول أجساد الممثلين وهم مكورون فى وضع جنينى يتحركون ككسرة ملقاة وسرعان ما يتماهون مع ملامح الطبيعة الموجودة، يجولون بين الصخور والأوراق، يصبحون تجسيداً بصريًا للقصيدة ووصفًا روحيًا لمعانيها التى يستمر إلقاؤها على موسيقى الفنان التونسى (أنور إبراهيم) تتداخل معها بعض مقطوعات عالمية كبحيرة البجع.. أما هؤلاء الأشخاص المتكورون فلا ندرى بعد مرور بعض الوقت هل هم جمادات تسعى لاستعادة آدميتها أم أنهم فى طور التحول إلى اللاإنسانى مستمرون فى التلوّى، والتألم، لا تفك أجسادهم فلا يتمددون ولا يتغيرون.

والراوى فى القصيدة يعانى جهد استعادة أشخاص أحبهم، هذا الراوى يشخصنه بصريًا أداء إنجى حسن التى تنكفئ على صفحة البحيرة، تغمس فى مائها، تبحث عن وجوه الناس الذين اختفوا فى ظلام الفضاء المسرحى بينما يسلَّط الضوء عليها، وكأنها هى التى تؤدى القصيدة، فتؤدى بعض المعانى التى تشى بها القصيدة.. هذه المعانى قد تبدو فى حركة تقول "الماء بارد لكنى لم أرتجف، فقط ارتعشت قليلاً، ثم جننت" أو فعل لا جدوى منه فى "أحاول الآن جمع الأوراق والغصون، أحاول جمع شخص كنت أحبه" فتبحث فى الماء، وسط الطحالب لأنه "على الطحلب أن يصير إنسانًا حين تستدعيه" لكنها تحس بتلك الأزمة التى لا تجعل هذا التحول متاحًا، سهل التجاوب مع أمنياتنا.

"ولكن، كم هى طويلة المسافة بين مفصلين، وكم احتاج إلى ردم لسد الفراغ بينهما" هذا استدعى أن يصاحبه الصوت المسموع من القصيدة أداء حركيًا مرادفًا له هو التقنية التى استخدمها المخرج للتعبير عن الحالة الوجودية، ويصير الممثلون جمال فاروق، حسن الغريب، سماح طلعت، إيمان عبدون.. هم أولئك الذين تراهم على الطريق أشخاصًا عابرين "كيف يمشى واحد إذا فقد شخصًا، أنا حين فقدت شخصًا توقفت، كان هو الماشى وأنا أتابعه" ولكنه ليس مشيًا بل هو زحف، إنه الزحف المضنى، البحث عن الآخر.. إنه المعنى الوجودى الذى صار يؤرق البشر أكثر من ذى قبل.. حلمًا بأن يسترد الإنسان إنسانيته، تلك الإنسانية المتحولة.. وهنا فى هذا العرض تبدو فكرة التحول واضحة، هذه الفكرة التى انشغل بها الأدب الإنسانى كثيرًا فيتحول المرء عند كافكا إلى حشرة، ويتحول عند وديع سعادة إلى عناصر الطبيعة القاسية، شاملة الحشرات، والعواصف، والماء الراكد إنسانًا، وتصير القصيدة جهدًا فى استعادة ما يصعب استعادته.. استعادة من عاد إلى البدائية، ذاب مع الطبيعة حيث لا إنسان... ثم يكشف لنا وديع سعادة قمة الأزمة "أليس علىّ بالأحرى أن أعيد أولاً نفسى".

ورغم أن العرض يعتمد على تخليص المشهد من الكلام باعتباره عائقًا يمنع الممثلين من أداء الفعل الدرامى بلغاتهم غير المنطوقة كالجسد وتعبير الوجه، فإن المخرج جاور المعنى المنطوق فعلقه فى الهواء صوتًا يتردد فى الفضاء، صوتًا شاهدًا على ما يحدث وهو بعيد، شاهدًا متورطًا فى الحدث، يلقى شعرًا وكأنه منولوج بداخلهم جميعًا وكأن الشعر هو الآخر يغدو جزءًا من موسيقا المشهد.. أتصور أن المخرج رجاء سمير كان موفقًا فى اختيار هذه القصيدة ليبنى عليها تصوراته المسرحية ويزودها بما يجعلها تتمكن من أرواح المشاهدين وإن كان جمال مشاهد القصيدة بدا منافسًا قويًا للمشاهد التى استدعاها الممثلون بأدائهم الحركى وبانفعالاتهم الجسدية.. وهذا جميعه مشروع فى الفن طالما كان المراد دائمًا هو استعادة فن جميل ذائب.



حسن الحلوجى







تربية المنصورة وقعت فى الخطأ

أنت حر

المخرج يختار النص دون اعتبار لفريق العرض

أنت حر _هذا هو اسم النص الذى كتبه لينين الرملى للفنان محمد صبحى ليقوم ببطولته فى أواخر القرن الماضى ؛ ولأن النص كان يناقش المشاكل الحياتية التى من الممكن أن تواجه الإنسان المصرى_ خاصة إذا كان من طبقة البسطاء _من ساعة وجوده فى الحياة إلى نهايتها ؛ مرورا بالمشاكل التى تواجهه سواء من مؤسسة الأسرة المكبلة بالقيود المتوارثة أو عن طريق مؤسسة المجتمع وصولا إلى مؤسسة السلطة وتوجهاتها المختلفة من وقت لآخر ؛ إن نصا كهذا مع اعتماده فى الأساس على فكرة البطل الأوحد _وكان صبحى فى هذا الوقت _من الطبيعى أن يجد بعض الصدى عند هواة المسرح بكافة اتجاهاتهم ؛ خاصة فى المسرح الجامعى والثقافة الجماهيرية ؛ فرأينا أن هناك تواجدا له شبه مستمر فيما مضى فى هذه النشاطات المسرحية ؛ ولجوء بعض المخرجين إليه ؛ إما عن طريق اقتناعهم بالنص فعلا وإما أنه أى النص سيوجه جهودهم نحو ممثل واحد على الأرجح والباقى سيقوم بدور السنيدة؛ وفى هذا أيضا اختصار للجهد. لدرجة أن هذا النص أصبح من نصوص الحقيبة الدائمة لبعض المخرجين ؛ فقد رأينا البعض يقوم بإخراجه لأكثر من مرة فى الأماكن المختلفة التى يستدعى ليقوم بعملية الإخراج لفريقها المسرحى ؛ وتوارى النص قليلا فى الفترة الأخيرة ؛ ربما لاستنفاد كل الطرق التى من الممكن أن يؤدى بها؛ أو ربما لغياب النص عن المخرجين المتواجدين فى الساحة الآن وخصوصا الشباب منهم ؛ وربما أيضا لطول النص أو لقلة الممثلين الذين يستطيعون القيام بالدور الرئيسى أو رفض باقى أعضاء الفرقة هذا الاتجاه؟ ولكن ما الذى جعل أدهم عفيفى يختار هذا النص ليقوم بإخراجه لفريق التمثيل بكلية التربية جامعة المنصورة فى مهرجانها المسرحى الأخير؟ ربما لأنه قد شاهد أو شارك فى تقديمات سابقة للعرض فى جامعة المنصورة ذاتها بل والمدينة والمحافظة أيضا وأدرك أن لدية فكرة جديدة من الممكن أن تساعده على أن يقدم النص بشكل مختلف؛ وأيضا لوجود الطالب محمد عادل محمد الناغى الذى يستطيع بكل ثقة أن يلقى عليه حمل الدور الرئيسى فى العرض ؛ وهو ممثل جيد واعد يمتلك الحضور الجيد والموهبة ، ولأنه أى أدهم عفيفى اقتنع أن فكرته جديدة فقرر أن يكون هو مقدمها وصاحبها فى كل شىء ؛ فقام أيضا بتصميم السينوجرافيا للعرض والتى اقتصرت على ساعة مضيئة فى يسار المسرح معلقة على الستارة الداخلية أو كما يسميها المسرحيون البانوراما ؛ أما فى اليمين فقد وضع هرما مدرجا استخدمه فى بعض الأحيان ليكون عليه مستويات للتمثيل ؛ وأيضا قام بمنحه بعداً دلالياً ليعبر به عن مصر كلها ؛ ثم بعض الموتيفات الصغيرة يعبر بها عن انتقال الأمكنة من خلال الأحداث على خشبة المسرح ؛ وفى أول العرض كانت الساعة تدور ولا تقف ثم بعد ذلك هل نسى أن يقوم بتدويرها؟ أم أوقفها عمدا ليمرر لنا أنه منذ فترة معينة والأحداث كما هى لا تتغير ؛ لأن مرور الزمن مرتبط بالحركة والتغيير ومادام المجتمع فى الثبات ولا يوجد جديد إذن فليس هناك زمن؛ ربما يكون هذا قصده ؛ ولكن ما دفعنا لهذا التساؤل هو هذا التنفيذ غير الجيد لهذه السينوجرافيا ؛ فهل كانت أيضا هناك قصدية لهذا التنفيذ أم أن الإمكانيات المادية المتاحة لم تسمح بأكثر من هذا . لكن ما هى هذه الفكرة التى اختمرت فى ذهن أدهم عفيفى وحاول أن يقدمها ؟ لقد حاول أن يخرج بالنص من مجرد استعراض حياة شخص ما من طبقة البسطاء إلى استعراض حياة وطن بكامله ؛ من خلال طبقة البسطاء هذه التى يعبر عنها هذا الشخص ومجتمعه الصغير من أهل وأصدقاء ؛ واستعان على هذه الفكرة بكلمات ألفريد فرج من نصه الشهير (الزير سالم) _ نتحدث نحن عن صغار الناس .. الخ، بهذه الكلمات بدأ العرض المسرحى وأنهاه؛ عن طريق وضع كل مجموعة التمثيل لتردد هذه الكلمات ؛ ثم بطله فى الركن ليردد بعد كل جملة تقال كلمة أنا عبده ؛: ثم يستعرض ثورة هذا الشخص/ البسطاء على هذه العبودية ثم الرضوخ لها فى آخر الأمر نتيجة لتسلط كل المؤسسات عليه ؛ وبدأ بولادة عبده فى العصر الفرعونى ؛ وكيف كان اسمه عبد الفرعون ؛ثم أدخل التتار فجأة ليحكموا! ثم عصر الأتراك أو المماليك وكيف كان اسمه عبد الوالى أو عبد المأمور؛ ثم تعرض لفترة الحملة الفرنسية من خلال نابليون وحملته؛ وفى السياق ذاته قال _عن غير قصد ربما من خلال ربط المرحلة التعليمية لعبده هذا بمرحلة الأتراك ؛ فقد كان المدرس الذى يمارس عملية القهر على التلاميذ يأخذ سمت القائد التركى عن طريق ملابسه وطريقة نطقه للكلمات _إن عبده الآن وكل ما يمثله نتاج هذه المرحلة فهى المرحلة التعليمية التى ستحدد مستقبلا كيف يكون التصرف بل والتفكير أيضا ، ولكنى أعتقد أن هذه المقولة أو الدلالة جاءت عن غير قصد ؛ وكل ما همه هو أن يقول فقط؛ باستمرار هذا الذى يحدث لنا من عصر الفراعنة إلى الآن والمواطن البسيط يعانى من كل شىء فى سبيل الوصول إلى حريته التى لا يصل إليها فى آخر الأمر سوى بالموت ، وهو هنا فى هذا التصرف بالنص قد نزع صفة الوطنية عن أبيه عندما جعل هذا الأب يحاول جاهدا أن ينال رضا المحتل سواء كان تركيا أم فرنسيا !! وطبيعى إذا كانت هذه فكرته فإنه قد تدخل فى نص الرملى فطبعا قام بالحذف والإضافة ؛ إلى درجة نستطيع من خلالها أن نقول إننا لسنا أمام نص الرملى ؛ ولكنه الوعاء واحد والمحتوى متشابه ولكنه ليس هو، والنتيجة أن الحالة المسرحية فى الجزء الأول الذى حاول أن يجعله استعراضا تاريخيا لم تكن متسقة وشابها الكثير من عيوب الإيقاع والدلالة ؛ بقدر ما كان الجزء الثانى متسقا مع نفسه إيقاعيا ودلاليا ؛ وهو الجزء الذى دخل به الزمن المعاصر؛ أى عندما وصل بنفسه إلى مدلول النص الأساسى دون أفكار جديدة أو تعقيدات لا يتحملها نص مثل هذا؛ مع أنه أيضا فى هذا الجزء الثانى لم يحافظ على نص الرملى وإنما حذف منه وأضاف عليه ما يشعر أنه أكثر مواكبة للحظة الآنية ؛ ولكن كيف كان التنفيذ لما قام به على مستوى النص؟ أولا كانت مساحة الحركة المسرحية عنده كبيرة فلم يكن هناك ما يشغل المسرح سوى هذا الهرم المدرج الموجود أعلى يمين المسرح والذى لم يشغل حيزا كبيرا ؛ صحيح أنه استغله فى بعض الأحيان ووضع بعض الأشخاص القاهرة مثل نابليون عليه!! لكن فى أغلب الأحيان استعان على هذه المساحة الكبيرة بتقليصها عن طريق تصميم حركة الممثلين فى مقدمة المسرح والوسط ؛ كما أنه من المعروف أن مثل هذه النصوص لا تحتمل حركات مسرحية دلالية ؛ وإنما تعتمد على فكرة الكاريكاتير بالنسبة لتصوير الشخصيات المنفردة التى تدخل وتخرج ولا يكون لها وجودها الدائم ؛ ولكن حتى فكرة الكاريكاتير هذه لم تكن موجودة نتيجة ما قام به من تغيير فى النص ؛ ومع كل ما قام به من تغيير لم يستطع أن يخرج من أسر الكوميديا اللفظية ؛ بل وزاد عليها فى بعض الأحيان؛فهو على سبيل المثال قد استدعى المشهد الشهير فى كافة فنون الدراما وهو مستشفى المجانين ؛ مع أنه لم يقدم لنا لماذا كان هذا المشهد؟!! ويبدو أنه كان مشهدا موضوعاً للضحك فقط، مع أنه من المعروف أن مثل هذه العروض قد تجد مردودا جيدا من المتفرجين وخاصة من شباب الجامعة الذين لا يعرفون عن المسرح شيئا سوى أنه وسيلة للإضحاك كما يصوره الإعلام نتيجة إصراره على تقديم نوع واحد من المسرح. كما أنه فى بعض الأحيان اعتمد على أسلوب اللعبة المسرحية؛ عندما استدعى آليات لعبة كرة القدم وقدم لنا عملية التغيير بين الممثلين ؛ عندما سحب عزيزة رقم واحد من المسرح وأدخل بدلا منها عزيزة رقم اثنين ؛ وهو أسلوب بدا جيدا ولو كان قد اعتمد عليه فى كافة العرض لكان لنا حديث آخر فيما يبدو، عموما خرج العرض بصورة مقبولة أكدت على أن كلية التربية جامعة المنصورة تملك فريقا مسرحيا جيدا قادراً على أن يؤدى كل أنواع الدراما ولا يجب أن يتوقف عند نوع معين ؛ فهذا الفريق المسرحى المكون من محمد عادل محمد الناغى ؛ محمود حسين رجب؛ بسمة عبد العزيز ؛ محمود أحمد الشامى؛أحمد محمد حمودة؛ أحمد المتولى؛ عبد الله رضا؛ إلهام عبد المعطى وكانت جيدة فى الأدوار التى قامت بها وخصوصا عزيزة واحد؛ دعاء لاشين؛ محمد نبيه؛محمد وهدان؛ أحمد شعبان؛ محمود رفعت . هذا فريق جيد كما قلنا ولو كان هذا الفريق نتاج وتدريب أدهم عفيفى فهو هنا قد قدم شيئا جيدا ؛ يبقى فقط أنه لو قدر له الاستمرار مع هذا الفريق فيجب عليه أن يختار من النصوص ما يناسب قدرات هذا الفريق وليس النص الذى كان يفكر به هو وحده .

لم يستطع أن يخرج من أسر الكوميديا اللفظية بل زاد عليها فى بعض الأحيان





مجدى الحمزاوى



• مسرحية «القرد كثيف الشعر» لأونيل والمخرج جمال ياقوت يتم عرضها حاليا بمسرح قصر التذوق بالإسكندرية.

نفوس ضائعة



تأليف

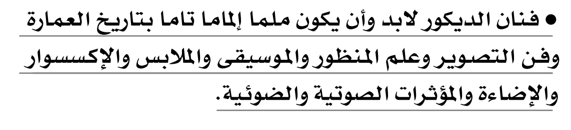
دوريس ليسينج

ترجمة

إبراهيم محمد إبراهيم

الشخصيات

ميرا بولتون: امرأة فى منتصف العمر.
تونى بولتون: ابنها، يبلغ الثانية والعشرين من العمر.
ميلى بولز: امرأة فى منتصف العمر، صديقة ميرا.
ساندى بولز: ابن ميلى فى الثانية والعشرين من عمره.
ميك فريز: سياسى يسارى مسن.
فيليب درانت: مهندس معمارى فى منتصف العمر.
روزميرى: شابة مخطوبة لفيليب.


• فنان الديكور لابد وأن يكون ملما إلماما تاما بتاريخ العمارة وفن التصوير وعلم المنظور والموسيقى والملابس والإكسسوار والإضاءة والمؤثرات الصوتية والضوئية.



16 مسرحنا
جريدة كل المسرحين

الفصل الثانى
المشهد الأول

المسرح نصف مظلم، تونى يرقد على الأريكة، ويرتدى بنطلونه الأسود ولكن لا يوجد ما يغطى وسطه، الراديو يذيع تانجو مثيراً للرغبة. تونى يحدث ضوضاء أشبه بالمدفع كما يفعل صبى صغير. جميع حركاته تنم عن التوتر والترقب، أثناء الجزء الأول من المشهد، أى إلى أن يترك ميلى وميرا معاً، يكون فى هذه الحالة الهيستيرية حيث يلعب الشخص دوراً اجباريا يعرفه، ويكره نفسه بسبب هذا الدور، لكنه لا يستطيع التوقف، الباب من جهة اليمين محكم الإغلاق بواسطة كرسى موضوع تحت الأكرة، هناك طرق مرتفع على هذا الباب، تونى يسرع، ويفتحه باستبشار، ثم يخيب رجاؤه حين يرى الطارق، تدخل ميرا وهى ترتدى ملابسها استعدادا للحفلة، وهى تبدو جميلة، إنها تحمل زجاجات من أجل الحفل.

ميرا: ماذا جرى، يا تونى؟

(يعيد وضع الكرسى تحت الأكرة)

ميرا: هل أنت مريض؟ ما الأمر؟

تونى: ولم يجب أن أكون مريضاً؟

ميرا: إذن، لم تتخفى وتتمترس هكذا فى الظلام؟

تونى: هذا المكان هو الآن حجرة نومى؟

ميرا: أو! فهمت.

تونى: كم عدد من لديك من الأشخاص؟

ميرا: حوالى عشرين، على ما أظن.

تونى: أأنت قادرة على إقامة حفل من عشرين شخصاً فى غضون ساعتين؟

ميرا: بعض من ذهبن إلى اليابان مع ميلى عدن بعد الظهيرة، وما السبب فى هذه الموسيقى المثيرة لأوركسترا بالم كورت؟ ما السبب فى هذا كله؟

تونى: ميلى، سوف أغرر بميلى.

ميرا: **(بغيظ)** ولم لا تغرر بميلى فى وقت آخر؟ فأنا أريدها كى تساعدنى فى إعداد الشطائر.

(ميرا فى طريقها للخروج وتونى بصوت رقيق)

تونى: إنى أحبك، يا حبيبتى.

(ميرا بغيظ ولكن بتعب)

ميرا: أجروك، كف عن هذا، يا تونى، أتمنى لو كففت عن هذا.

تونى: كم أحبك، يا حبيبتى.

ميرا: **(بغضب)** أوو! ربما كنت مخطئة حين لم أقتنع بالعقاب البدنى للأطفال.

(تخرج من جهة اليسار إلى حجرة المعيشة، يسمع صوت تفجر وضحك وموسيقى من الحفل أثناء خروجها، وبينما يعود تونى إلى الأريكة، يسمع طرق آخر على الباب، من اليسار، تونى يفتحه، ويدخل ساندى، ويبدى خيبة أمل مبالغاً فيها حين يرى الشخص الذى حضر)

تونى: أو، كلا.

(يعيد الكرسى إلى حيث كان)

ساندى: ما الخبر، هل أنت مريض؟

تونى: ألا ترى اللافتة، إنى أسلم بأنى شخص غير مرئى، وأنى ببساطة شخص يتجاوزه الناس، ولكن من المؤكد أنك رأيت اللافتة.

ساندى: أية لافتة؟

تونى: لافتة كبيرة مكتوب عليها، ممنوع الدخول، استخدم مدخل الباعة.

ساندى: كلا.

(تونى يفتح الباب على حجرة المعيشة، يسمع تفجر للموسيقى والحديث)

تونى: أمى، أمى!)

(يسمع صوت ميرا)

ميرا: ماذا؟

تونى: هل أنزلت لافتتى؟

صوت ميرا: هل هذه كانت لافتتك؟

تونى: سوف أعيدها.

صوت ميرا: افعل أى شىء لعين تريده.

(تونى يغلق باب حجرة المعيشة فتتوقف الموسيقى)

تونى: الجميع يدخلون وكأن حجرة نومى هى البهو، ولكن ميلى التى أترصد لها لا تأتى.

ساندى: **(بفتور)** ولم تترصد لأمى؟

تونى: **(بصوت خشن)** لأنى أحبها، إن المسرح مهيأ للغواية.

ساندى: ربما كان ذلك واضحا، ولم كل هذا التجهم والكآبة؟

(تونى يشعل مزيدا من الضوء بسرعة)

تونى: هل ترى ذلك؟ **(بصوت متجهم)** إنى أحبك، يا حبيبتى، كلا، هذه لا تبدو الطريقة الصحيحة.

(يحاول مرة أخرى)

تونى: إنى أحبك، يا حبيبتى، ما رأيك فى هذه الطريقة؟

ساندى: أصحيح أن فيليب يبحث عن مدير لشئون العاملين؟

(تونى يحملق ويضحك ضحكته العالية)

تونى: أجل، ولقد رفضت عرضه الرقيق لى، والمجال مفتوح أمامك، يا ساندى.

ساندى: كنت أعتقد أنه ربما كان من الصواب أن أناقش الأمر معه.

(يتوجه نحو حجرة المعيشة)

تونى: وميك يبحث عنك كى يرى متى يمكنك أن تبدأ مع حزب العمال، إن الناس ينتظرون يا ساندى، إنهم ينتظرون.

ساندى: أجل، يجب أن أناقش الأمر كله مع كليهما.

تونى: إنى أحبك، يا حبيبتى، ولكن لا فائدة، سوف تستمر ببساطة فى تقطيع الخبز والزبد، وسيحملون جسدى أمامها و... لقد ولدت خارج عصرى، أجل لقد أدركت فجأة ما هى مأساتى، لقد ولدت خارج عصرى.

ساندى: لم لا تعرض عليها أن تساعدها فى تقطيع الشطائر؟

(يدخل حجرة المعيشة يصحبه تفجر للموسيقى، إلخ، تونى يضرب جبهته بقبضة يده)

تونى: إنى أحمق، لم أفكر فى ذلك أبدا.

(يسمع طرق على الباب، من جهة اليمين، تونى يفتحه بتهلل، ويبدى ابتهاجا مبالغاً فيه، فى حين تدخل ميلى، إنها ترتدى سويتر أسود يدع كتفيها عاريتين، تلقى بمعطفها على أحد المقاعد).

تونى: انتظرى، يجب أن أعلق لافتتى.

(يتجه نحو اليمين، وتسير ميلى خلفه من خلال الباب)

ميلى: أية لافتة؟

(تونى يعود)

تونى: هكذا، لن يزعجنا أحد.

(يحكم إغلاق الباب مرة أخرى، يتجه نحوها عامدا)

تونى: ولكن كتفيك يا ميلى، كتفيك، إن عينى منبهرتان.

ميلى: ماذا تنوى عمله، أيها الصغير تونى؟

تونى: سوف أغرر بك.

(يقبل كتفيها)

تونى: هكذا، يمكننى أن أساعدك فى تقطيع الشطائر.

ميلى: ولم تغرر بى؟

تونى: أو... كى أسوى حسابات معينة.

(يجذبها نحوه)

تونى: كما أن أمى تقول إنى يجب أن أفعل ذلك.

• مسرحية «عايزه أتجوز» لكلية رياض الأطفال بجامعة القاهرة حصلت على جائزة أفضل أداء جماعى فى مسابقة العروض المسرحية الطويلة.



• إن زاوية الرؤية الخارجية التى نتمكن بواسطتها من نقل فكرة التصميم على شكل بناء ديكورى تتخذ عند التطبيق صورة عملية سريعة وبطريقة مضبوطة مبسطة وبأقل مجهود ممكن.

ميلى: (**بطريقة ودية**) حسن، هذه مفاجأة..

تونى: ليس هذا ما كان يجب أن تقوليه.

(ميلى تتجه بهدوء نحوه)

ميلى: ربما يمكن أن تفعل ذلك مرة أخرى، أين ابنى؟

تونى: كما لم يجب أن تسألى هذا السؤال.

ميلى: هل سيحضر الليلة أم لا؟ لأن أحد من جئت معهم فى الطائرة يمكنه استخدام حجرته.

تونى: إنكن مجموعة مقززة من النسوة.

(يضع ذراعيه حولها ولكن من الخلف ويعض أذنها)

ميلى: احترس، إنى لا أريد أن أصفف شعرى مرة أخرى.

تونى: ينبغى أن تصفعينى على وجهى، ثم يجب أن أصفعك، ثم يجب أن نسقط على الفراش.

ميلى: لكن ليس لدى وقت، وأنت لا تدرى ما تفعل، تطلب لكمة منى، لقد ضربنى زوجى فى إحدى المرات.

(تظهر له قبضة يد كبيرة)

تونى: إذن، أخشى أنى فى حالة من الحيرة، ألا تفعل هذه الموسيقى أى شىء بك؟

ميلى: أية موسيقى؟

تونى: أو - هذه، لقد صرت فى حالة من.. إنى لا أستمع أبدا إلى الإذاعة أو التليفزيون.

(ميلى على وشك أن تفتح الباب)

تونى: إنى أحبك.

(ميلى لا تلتفت)

تونى: إنى أحبك.

(ميلى تستدير ببطء، وتنظر إليه، وتضع يديها على ردفيها، تونى يحملق فيها بنظرة محترقة وقحة تنم عن السباب، ميلى بهدوء)

ميلى: إن ما ستحصل عليه منى، أيها الصغير تونى، هو صفعة على الكف!

(تونى ينهار فجأة فى توسل متعب، ويشير إشارة تعبر عن العجز، وميلى تتكلم بصوت دافئ كصوت الأم)

ميلى: خذ الأمر ببساطة، يا حبيبى، فقط اهدأ وخذ الأمر ببساطة.

(ميرا تدخل من جهة اليسار، تقف المرأتان جنبا إلى جنب، وتنظران إليه، ميرا متضايقة)

ميرا: ارتد شيئا يا تونى، سوف تصاب بالبرد.

(تونى يعود فورا إلى عدوانيته السابقة)

تونى: أعرف، وعندها سوف تضطرين إلى العناية بى.

(يجر السويتر الأسود الخاص به، ميلى تقول بهدوء)

ميلى: آه، لكنه ولد جميل، تونى هذا.

ميرا: المرء يرى الكثير من ذلك.

(توجه الحديث لتونى)

ميرا: حبا فى الله، أغلق هذا الهطل العاطفى.

(تونى يغلق المذياع)

تونى: لقد فشلت، لقد فشلت تماما.

ميلى: أريد كأسا كبيرا من الويسكى، يستحسن أن تتناولى كأسا أنت أيضا، يا ميرا.

تونى: وأنا أيضا، أو، لقد فهمت، تريدان منى أن أبتعد، ولم لا يمكننا أن أبقى؟ ربما تعلمت شيئا.

(ميرا وميلى تسلحان نفسيهما بمشروبات قوية)

تونى: كنت أعتقد، يا أمى أنك تريدين أن تساعدى ميلى فى إعداد الشطائر، فلم لا تذهبان أنتما الاثنتان وتعدان الشطائر؟

ميرا: لقد انتهيت من إعدادها.

(تونى صارخا وبلهفة)

تونى: سوف تنتشيان وتقهقهان قبل أن يبدأ أى شىء.

(يوجه الحديث لأمه)

تونى: أمى، إنك تقهقهين حين تنتشين، إنى حقا أكره رؤية النساء وهن يشربن فى أى وقت.

(ميرا تتجاهله، فيوجه حديثه إلى ميلى)

تونى: أتعتقدين أن بى جاذبية جنسية أم لا تعتقدين؟

(ميلى بود ولكن بقليل من نفاد الصبر)

ميلى: أنك شديد الجاذبية، يا حبيبى.

(توجه الحديث إلى ميرا)

ميلى: يجب أن تضعينى فى الصورة، ما حكايتك مع فيليب؟

(تونى ينظر إليهما بتشوق، وهما تجلسان استعدادا لبعض النميمة)

ميرا: فلتذهب بعيدا، يا أيها الولد طيب!

تونى: حسن، لست أدرى، حقا لست أدرى.

(يجرى إلى أعلى، تنظر المرأتان بعضهما إلى بعض باهتمام، وتنهيد عميق)

ميرا: ماذا عساى أن أفعل معه؟

ميلى: دعينى أضع بعض الكحول بداخلى إذا كنا سنتناقش حول الشباب، أنا شخصيا أعتقد أننا يجب أن ندع الجيل الأصغر سنا يغوص أو يسبح دون مزيد من التعليق من جانبنا.

(تأخذ رشفة كبيرة)

ميلى: إنهم يفعلون ذلك فقط كى يلفتوا انتباهنا.

ميرا: وما فائدة أن يرسل الواحد منا ابنه إلى مدرسة تقدمية... إذا ما خرج على هذا الشكل؟ كانت الفكرة أن يكون شخصية متكاملة.

ميلى: متكاملة مع ماذا؟

ميرا: آجاال.

ميلى: انظرى ما فعلته المدرسة العامة الحكومية بساندى.

ميرا: لقد فعلت ما يفترض أن تفعل، بالتأكيد.

ميلى: لقد دهست بحذائى فوق رأس أبى ساندى لأنه لم يكن سوى مخادع ناعم يحصل على ما يريد، لكن المرء لا يستطيع أن يدهس ابنه.

ميرا: بل إن المرء لا يريد ذلك، هذا أمر غريب.

ميلى: غريب جدا، أجل.

(فترة صمت ينظران إلى بعضهما بعضا نظرة بها سخرية)

ميلى: أرجو ألا يكون قد سبب لك بعض المتاعب.

ميرا: ساندى؟ إن ساندى يتمتع بأخلاق جميلة.

(تقهقه، وميلى تقهقه)

ميلى: إنى أصدقك، حسن ، افصليه من الخدمة، هذا ما كنت أفعله لو كنت مكانك، أظن أنه حصل على ما يريد، إن ابنى ساندى لم يفعل شيئا فى حياته قط دون أن يحسب له حسابا.

ميرا: ماذا، أبدا؟

ميلى: إن مبدئى مع ساندى هو، أن أنتظر إلى أن ينهمك فى موقف ما - وهو دائما ما يكون فى وضع أفضل مما بدا، ثم تعرفين ماذا كان بعد البداية.

(بعد أن ترى وجه ميرا)

ميلى: لا أظن أنك ستذرفين الدموع من أجل ساندى، أليس كذلك؟

(بنصف تقزز ونصف إعجاب)

ميلى: يا له من ولد!.. إنى لا أقول إنه ليس فى حالة حب، غير أن ابنى ساندى سوف يقع دائما فى الحب كلما كان فى ذلك خير له.

ميرا: موهبة يحسد عليها.

ميلى: ليست موهبتك.

ميرا: ولا موهبتك.

(تنظر كل منهما للأخرى بابتسامة خفيفة)

معا: حسن، لست أدرى...

(تزأران بالضحك، صمت)

ميلى: والآن، فيليب.

ميرا: (**بمرارة**) لقد أحضر السيدة التى يحبها كى تقيم هنا.

ميلى: وهل سيتزوجها فى الأسبوع القادم؟

ميرا: يبدو هذا.

ميلى: لكنك تتصرفين بطريقة لطيفة.

ميرا: إنى أستمد الكثير من الرضى من حسن التصرف، إنهما لا يفوتهما ما فى حسن التصرف من توبيخ.

(تضحك بصراخ وكأنما سوف تنهار، أما ميلى فتتحدث بهدوء وذكاء)

ميلى: ميرا، يا حبيبتى، يحسن بك أن تأخذى الأمر ببساطة.

ميرا: أجل.

(تتمخط بسبب البكاء ثم تقول بمرح)

ميرا: وماذا حدث لرجلك؟ ما اسمه؟ جاك؟

ميلى: جاك، نعم.

(تنظران إلى بعضها بعضا وتضحكان)

ميرا: أجل، ماذا عنه؟

ميلى: (**مقهقهة**) انسحبت.

• ساقية الصاوى تشهد نهاية مايو الجارى عرض مسرحية «أمسية على اسم مصر» عن أشعار صلاح جاهين وإخراج عادل جمعة.

• على مصمم الديكور أن يقرأ المسرحية مرات عديدة، حتى تنطبع تأثيراتها فى نفسه تماما، ويستشعر ألوانها، ويتحسس خطوطها، فتندمج روحه مع روح التمثيلية.





ميرا: وما السبب هذه المرة؟

ميلى: دائما نفس السبب. أجل حين أفكر فى الأمر، أجد أنه دائما نفس السبب، حسن، كنت فى كوخه الذى يقضى فيه نهاية الأسبوع، وكنت سأتزوجه فى يوم الاثنين التالى، على ما أتذكر... يعلم الله لماذا، ما هو ذلك الشعور الذى يجعلنا نحب أن نتزوج؟

ميرا: (بتجهم) لا أستطيع أن أفكر فى ذلك.

ميلى: أجل، حسن.

ميرا: أو، حسن.

(تضحكان)

ميلى: رجلى، جاك، أجل، حسن، قمت بتنظيف الكوخ طوال يوم الجمعة، فقط حبا فى ذلك، وقمت بتنظيفه يوم السبت، وطهوت الطعام من أجل عشرة أشخاص مساء السبت، وقمت بتنسيق حديقة الخضراوات يوم الأحد، وفى أصيل الأحد ذهب جاك كى يلعب الجولف، وعلقت المرأة الصغيرة بعض الستائر الجديدة فى حجرة المعيشة.

ميرا: ليست بك حاجة إلى أن تحكى لى. عاد فى السابعة وأراد أن يعرف لم لم تضعى بعض المساحيق على وجهك.

ميلى: كلا، جاك، رجلى، لم يكن يتضايق من رؤيتى بملابس العمل القذرة، لم يكن الأمر كذلك، عاد من لعبة الجولف وأعطانى قبلة لطيفة، وكأنما يعطينى مكافأة على ما قمت به من عمل شاق، من الغريب أن المسألة دائماً ما تكون هكذا.

ميرا: (بتجهم) أجل.

ميلى: تماما، حسن، ثم سمعت خطوات فى الخارج، يا إلهى، كان القادم هو مستر ستينت.

ميرا: مستر ستينت؟

ميلى: المدير المساعد، المكان الذى سوف يرثه جاك.

ميرا: صحيح، أعرف ذلك.

(تئن)

ميلى: فجأة ثارت ثائرة جاك، ولم يعد قادرا على التفكير.

(تقلد صوت رجل عصبى)

ميلى: «يا حبيبتى، هذا مستر ستينت، لا يمكن أن يراك هكذا، أرجوك أن تغيرى فستانك»، **(تقهقه)** فقلت له: «يا حبيبى، إن ممتلكاتك جاهزة للعرض أمام أى شخص، غير أنى كنت أطهو، وأنظف، وأحفر لثلاثة أيام، وأنا متعبة، لذا فعلى مستر ستينت أن يقبلنى كما أنا» فقال جاك:

(تقلد صوت رجل عصبى)

ميلى: «لكن ذلك، يا حبيبتى سوف يحدث انطباعا سيئا جدا».

(ميرا لا تتمالك نفسها من الضحك)

ميلى: فصعدت الدرج، وأخذت حماما، وغيرت ثيابى، كملكة سبأ، ونزلت إلى أسفل وطهوت العشاء وقدمته لثلاثة، ثم قمت بتسلية مستر ستينت - أو، حسب مستواه، بالطبع واحتفظت بعقلى الضئيل فى مكانه حتى لا أضايق مستر ستينت، ثم تمنيت له ليلة سعيدة جدا ثم قلت وداعا لجاك، ثم أخذت حقيبة ملابسى وانسحبت، وتركت فاتورة ورائى، غسيل ملابس ثمانى عشرة ساعة أربعة شيلينات فى الساعة، شراء وطهى وتقديم عشاء من الدرجة الأولى لعشرة أشخاص، عشرة جنيهات، تخطيط وتنسيق حديقة الخضر، عشرة جنيهات، عمل وتعليق الستائر، عشرة جنيهات، القيام بدور المضيفة لمستر ستينت، خمسة جنيهات، ولم أتقاض أجرا عن خدماتى فى الفراش، ذلك أن جاك لم يكن لديه أبدا حس فكاهى، بالإضافة إلى أنى لم أشأ أن أحطمه، وطلبت منه أن يحرر الصك لصالح جمعية حماية البيت البريطانى المسيحى.

ميرا: وهل فعل؟

ميلى: أجل، فعل، وكتب لى خطابا يقول فيه، إنى لم أجعله يعرف أنى شعرت بالأمر على هذا النحو.

(تضحكان)

ميرا: ليس لديك تمييز.

ميلى: أجل ليس لدى تمييز.

ميرا: وهو كذلك.

ميلى: أعتقد أن المرء عليه أن يكتفى بما هو موجود.

ميرا: كنت سأتطوع للذهاب مع أولئك الناس لمنطقة اختبار القنبلة، حسن، وتضايق تونى جدا لذلك، وشعرت بأنى سعيدة، إذ شعرت بأنه سوف يقلق من أنى قد أقتل. ثم قال: "حبا فى الله، يا أمى ليكن لديك إحساس بما يناسبك". ثم فهمت. لم يكن ذلك سيبدو شيئا محترما. هذا هو ما كان يقلقه. لم يكن ليبدو ذلك شيئا محترما.

(تضحك لدرجة الانهيار)

ميلى: ميرا، يجب أن تهدئى، حقا يجب أن تهدئى.

ميرا: أجل.

ميلى: إن ابنك تونى لديه قلب، على الأقل.

ميرا: (بدهشة) تونى لديه قلب؟

ميلى: أين ساندى... حين أصبح ساندى سيدا محترما نتيجة لتعليمه غالى الثمن، كنت أتوقع أنه سوف يتركنى، أو! بكل سرور، بالطبع، واندهشت حين اختار البقاء معى، واعتقدت أن هذا سببه الحب والعطف، وذات يوم سمعته يقول لأحد أصدقائه من طراز هذه الأيام.

(تقلد ساندى)

ميلى: «يجب أن ترى أمى، إن لها شخصية رائعة» فاستضاء عقلى، فأحسنت اللعب، كما يمكنك أن تتخيلى، كنت امرأة الشعب، لها قلب من ذهب، لقد أتعبت نفسى، على أى حال، سوف أكون مفيدة له فى حزب العمال، يا له من ولد صغير ذكى... التق بأمى إنها امرأة عاملة تحمل قلبا من ذهب.

ميرا: ميلى، إن ساندى مغرم بك، حقا.

ميلى: احم! أجل.

ميرا: لماذا إذن، يا ميلى أتحت له هذا النوع من التعليم؟

(ميلى بنبرة دفاع)

ميلى: كنت أقدم له أفضل شىء ممكن.

ميرا: حسن - هل فعلت ذلك؟ لا أظن أن هذا هو ما يعتقده.

ميلى: ماذا؟ ماذا قال لك؟

ميرا: هل أنت واثقة، يا ميلى، من أن جزءاً كبيرا من عقلك معجب بساندى على ما هو عليه؟

ميلى: ماذا قال لك؟

ميرا: لقد قال ذات مرة إنك أعددته كى يكون مخادعا وإنه ليس لديه الاختيار سوى أن يقوم بهذا الدور.

ميلى: ليس لديه الخيار، أووو، إذن إنها غلطتى.

ميرا: أليس أبناؤنا هم خطانا؟

ميلى: ليس هناك اختيار! أتمنى أن تستغنى عنه قبل أن يستغنى هو عنك، أتمنى لو تفعلين، سوف يفيده ذلك.

(ميرا بعزم)

ميرا: سوف أفعل، سوف أقول، ساندى لم أعد أهتم بك.

ميلى: وهل أنت لم تعودى تهتمين به؟

(ميرا تبتسم ابتسامة خفيفة)

ميرا: من اللطيف أن يكون هناك رجل فى البيت.

ميلى: آجال!

ميرا: حسن، إنه أمر لطيف.

(وجهها يتغير)

ميرا: وماذا سأفعل بشأن تونى؟... يا ميلى؟ ماذا عساى أن أفعل؟

(تكاد تنهار، تتجه ميرا خلفها، وتضع ذراعيها حولها)

ميلى: حبا فى الله، يا ميلى كفى عن معاقبة نفسك... لقد عشنا حياتنا أليس كذلك؟ ولم نستسلم، لا أنا ولا أنت لأى شىء، ولقد عشنا حياة ليست بالغة السوء، إذا ما أخذنا كل شىء فى الاعتبار، ولا أظن أننا سنصل إلى طريق مسدود مع أبنائنا.

ميرا: كلا.

ميلى: فما فائدة الحياة بالطريقة التى نعيش بها، ما فائدة عدم الاستقرار على أى شىء من تلك الزوايا الهادئة أو الحدود البسيطة أو الرجال من الطراز الثانى إذا ما كنا ببساطة قد تعبنا الآن؟

ميرا: نعم.

ميلى: هل كنت حقا ستخرجين مع أولئك الناس إلى حيث تتم تجارب القنبلة الهيدروجينية؟

ميرا: نعم.

ميلى: لأنك كنت تعلمين أن الحكومة لن تسمح لأى أحد بالاقتراب مهما كان؟

ميرا: كلا، بل كنت أريد حقا أن أقوم بشىء ما.

ميلى: ولم يقلقك أنك قد تقتلين؟

ميرا: لا.

ميلى: ميرا، يا حبيبتى، نحن نحس بالاكتئاب.

(ميرا تنتزع نفسها بعيدا عنها)

ميرا: الاكتئاب، هذه الكلمة تصيبنى بالغضب، نحن نحاول نصف الوقت أن نخدر أنفسنا بالرجال الذين ينعشوننا أو بأولادنا، أو بالعمل، ثم نفشل، فنرى كل شىء على حقيقته، ثم نسمى ذلك اكتئابا، وأنت تعلمين تماما العلم أنه لا يوجد سؤال واحد فقط يواجهه الجميع - لماذا نعيش؟ لماذا؟ لم لا تسقط هذه القنبلة اللعينة؟ لم لا؟ لا ينفجر الجنس البشرى؟ هل هذه خسارة كبيرة إلى هذا الحد؟ إنه مجرد غفاء قذر على سطح الأرض - هذا هو نحن.

ميلى: (بسخرية) غفاء غفاء - هذا هو كل شىء.

ميرا: (بنفاد صبر) وهو كذلك، اضحكى من الأمر كله، فما أسهل ذلك!

(تضحك بضيق)

ميلى: إذا ذكرتك فى خلال شهر من الآن بالأشياء التى تقولينها الليلة سوف تضحكين وتقولين، «حسن، كنت مكتئبة آنذاك».

ميرا: هذا ممكن، أجل، هذا ممكن.

(تشعر بحمى من الضيق والغضب وتضحك وتضرب الأرض بقدميها حول خشبة المسرح، فى حالة من الجدية الشديدة)

ميرا: إنى لا أكف عن الأحلام، يا ميلى، أحلم دائماً نفس الحلم.

ميلى: أو - الأحلام، إذن سنتحول الآن إلى امرأتين عجوزين ننسج أحلامنا ونبحث عن تفسيرات لتلك الأحلام.

ميرا: أو! أجل، هذا ما يحدث لى، فى كل مرة أضع فيها رأسى على وسادة يداخلنى نفس الشعور.

ميرا: أو! ليحفظنا الله، نامى نوما عميقا وتخلصى من ذلك.

ميرا: كلا! أصغى إلى، استمعى، يا ميلى.

(تمسك بذراع ميلى كى تجعلها تصغى، أما ميلى فتعبر عن التهكم والشك وعدم الارتياح)

ميرا: العالم كله ملىء بالآلات السوداء الكبيرة، وأنا أقف على سطح الأرض فى مكان ما، وفى كل مكان حولى فوق سهل كبير توجد آلات كبيرة سوداء، إنه عالم من الأشياء البيضاء الباردة التى تنمو والآلات السوداء الساكنة.

• الباحث عادل معاطى حصل على درجة الدكتوراه فى النقد من المعهد العالى للفنون المسرحية الأسبوع الماضى.



● تقوم دراسة المنظور على العلم بطريقة إظهار ما تراه العين أمامها أو تتخيله فكرة الفنان موقعا على لوحة الرسام.



ميلى: هو - هو إذن نحن الآن ضد الآلة، أليس كذلك؟ العودة إلى العصر الذهبى!

ميرا: ... وأنا أقف هناك وأنتظر، هذا هو الحال، يا ميلى، نحن فى حالة انتظار، كلا.. أصغى.

(الآن تمسك بميلى بقوة وتجعلها تصغى، ميلى تذعن ببطء، وتصبح جزءاً من الحلم، مع ميرا)

ميرا: نحن نقف وننتظر، ونرفع أعيننا ونرى منحنى الأفق... الدنيا تحترق، يا ميلى، ليست نارا حقيقية - منحنى الأرض يصدر صوت تكسر لاصطدام الكهرباء مع شىء أبيض بارد، ثم نفهم - أن الأرض تحترق، لقد أطلقوا القنبلة فى مكان ما، ونصف الأرض قد انتهى بالفعل، فى كل مكان أمامنا يتحلل السهل فى صوت تكسر بارد أبيض بعد الحريق، سوف يصل إلينا الحريق بعد دقيقة، ونحن نقف هناك ونفكر، الحمد لله، الحمد لله، انتهى كل شىء، الحمد لله، انتهى كل شىء.

(لمدة دقيقة تكون ميلى تحت تأثير قدرة ميرا على الإقناع، تجذب نفسها بعيدا، وتتحدث بضيق)

ميلى: أو، ميرا، لست فى حاجة إلى أن أكون نائمة كى أرى ذلك، إذ يمكننى أن أراه وأنا يقظى.

(ميرا بتجهم وفكاهة مرة)

ميرا: أتدركين أننا لم نتجاوز سوى نصف عمرينا؟ وعلينا أن نمر بثلاثين أو أربعين سنة أخرى من الحياة - هذا إذا كنا تعساء الحظ.

(ميلى تضع يدها على أذنيها)

ميلى: اصمتى، اصمتى، يا ميرا.

ميرا: لا أستطيع أن أواجه ذلك، يا ميلى، لا أستطيع أن أواجه أربعين سنة أخرى من الحياة.

(ميلى تكشف أذنيها)

ميلى: كلانا يجب أن نواجه ذلك الوضع. كلانا لنا قوة البغال.

(تقدم كأسا لميرا)

ميلى: والآن، أفصحى عما بداخلك، يا ميرا، ما هو الشىء الذى ينهشك حقا؟ إنك تلفين وتدورين حول الموضوع.. لقد أحضر فيليب صديقته هنا، وتونى فى حالة مزاجية سيئة، وهذا كله أكثر مما ينبغى، هذا هو كل شىء.

ميرا: هذا هو كل شىء.

ميلى: والآن، استمعى إلى، لقد استمتعت بحياة زوجية جيدة مع زوجك، ثم كنت أنت وفيليب سعيدين معا لمدة خمس سنوات، وهذا أكثر مما يحصل عليه معظم الناس فى حياتهم، وأنت وفيليب صديقان طيبان الآن، وهناك ميك العجوز معلق ينتظر أول لحظة ضعف منك حتى يتقدم ويتزوج منك، ولديك تونى، وأحوالك العملية ليست سيئة جدا.

ميرا: أو! لا تكونى متراخية إلى هذا الحد، لا تكونى متعلقة إلى هذا الحد اللعين... ذلك أنك تعلمين تمام العلم أن أى شىء تقولينه لى الآن ليس له أى معنى.

(ميلى بصبر)

ميلى: نعم، يا حبيبتى، أعرف ذلك.

ميرا: أتمنى لو تفعلين شيئا من أجلى، أتمنى لو أنك تتكلمين مع تونى، إذ إنى لا أستطيع أن أقول له أى شىء، ذلك أنه يتخيل أنى أريد التخلص منه، هذا هو الوضع، لقد حصلت على بعض المال - مال يكفيه كى ينتهى من دراسته، وهو يقول الآن إنه لا يريد أن يكون معماريا، لذا فأنا أريد منه أن يأخذ هذا المال ويذهب لمدة عامين - يفعل فيهما ما يحلو له، أينما شاء، إذ إنه لن يكون حرا مرة أخرى أبدا، وسيبلغ الأربعين من عمره قبل أن يحس بذلك، كم كنت أتمنى لو أنى امتلكت خمسمائة جنيه وأنا فى مثل سنه، كى أنفقها كما أشاء، كى أستكشف الدنيا، حسن، إذا استطعت التحدث إليه، ربما استمع إليك.

ميلى: هل جمعت خمسمائة جنيه عن طريق القيام بالأعمال التى تكلفين بعملها وأنت فى المنزل؟

ميرا: كلا، كلا، بالطبع لا.

ميلى: ماذا كنت تخططين؟ ماذا كنت تفعلين؟

ميرا: لكنى لا أستطيع التحدث إليه، يا ميلى، إذ إنه يظن أنى أود التخلص منه.

(ميلى تمسك بها وتجبرها على النظر إليها)

ميلى: ميرا، ماذا فعلت؟

ميرا: لقد بعت المنزل.

ميلى: لا أصدق أنك فعلت ذلك.

ميرا: بل فعلت، كى أجمع مالا من أجل تونى.

ميلى: ولكن، ماذا ستفعلين؟

ميرا: ليست لدى أدنى فكرة.

ميلى: سوف تتزوجين ميك العجوز.

ميرا: أو، كلا، ويحك، يا ميلى، لم أكن أتوقع أن تكونى - حريصة إلى هذا الحد، ما أهمية ذلك؟ إنى أكره أن أكون مقيدة، كنت دائما كذلك، ومن المؤكد أن تونى سوف يكون أكثر فأنت دائما مستعدة لاستضافتى.

ميلى: ولكن ماذا سيقول تونى؟ هل قلت له؟

ميرا: ولم يجب أن يهتم؟ إنه بعد شاب.

ميلى: ولم لم تخبريه؟

ميرا: لأنى لا أستطيع التحدث إليه.

(تونى يهبط من أعلى)

ميلى: انتبهى، إنه قادم.

(ميرا تستدير بسرعة كى تصلح من وجهها)

تونى: هل انتهيتما من مؤتمرات الصبايا؟ مع أنى أتساءل لم يجب أن تكون فى حجرة نومى؟

ميلى: ولم لا تستطيع اختيار مكان آخر تضع فيه نفسك؟

ميرا: من الواضح أن البهو هو المكان الذى اختير بكل عناية كى يكون أكثر الأماكن التى لا توفر أى راحة لأى شخص.

تونى: لدى أمل فى أنك سوف تضعين بعض المساحيق على وجهك، يا أمى.

(ميرا تذهب إلى حجرة المعيشة دون أن تجيب)

تونى: ماذا جرى لأمى؟

ميلى: إنها متعبة.

(تتجه نحو حجرة المعيشة)

ميلى: هيا، يجب أن نمرح حتى لو قتلنا ذلك، ألن تأتى معنا؟

تونى: لا.

ميلى: ألست مهتما بمعرفة ماذا يجرى فى اليابان؟

تونى: إنى متأكد من أن الناس فى اليابان يشعرون بما يشعر به الناس فى كل مكان آخر فى الدنيا - كأنهم مقيدون إلى نمر نائم.

ميلى: أريد التحدث معك فى وقت ما، أيها الشاب تونى.

(تونى بصوت رجولى خشن)

تونى: وأنا أيضا أريد التحدث معك.

(ميلى تذهب بنفاد صبر إلى حجرة المعيشة، وتونى يلقى بنفسه على الأريكة)

تونى: حمدا لله على الصمت.

(تقريبا على الفور يبدأ فى إصدار ضوضاء مدافع، ويشير بذراعه فى أنحاء الحجرة، يتوقف، يقلد صوت قنبلة، المزيد من صوت المدافع، تدخل روزميرى بسرعة، من حجرة المعيشة، إنها ترتدى فستانا من أجل الحفلة، ويبدو عليها البؤس)

تونى: لم لا تبدين فى حالة مزاجية احتفالية؟

روزميرى: لا أطيق الاستماع إليهما وهما تتحدثان، لا أستطيع ذلك، إنهما تتحدثان عن كل أنواع الأشياء الفظيعة وكأنما تتحدثان عن الطقس.

تونى: **(ضاحكا)** إنهما فعلا كذلك.

روزميرى: لا أستطيع أن أفهم كيف تشعران بأن كل شىء - عادى إلى هذا الحد.

تونى: لا تهتمى بهما، لقد ولدتا بجلود سميكة.

(روزميرى تجلس بلا حراك، وتونى يتردد، ثم بعد صراع مع نفسه، يجلس بجانبها، ويضع ذراعه حولها، وهى فورا تنعطف إليه، وتغمض عينيها، فتبدو على وجهه نظرة تنم عن عدم التصديق والكبرياء والازدراء)

تونى: أتحسين بالتحسن؟

روزميرى: أجل، هل إذا غادرت هذا المكان الليلة ستعتبر أمك أن هذا ينم عن تصرف غير مهذب؟

تونى: لا تذهبى - ما لم تكونى راغبة فى ذلك، لا تجرى بعيدا هكذا.

روزميرى: هذا الأمر كله كان سيئا. كان غلطة.

تونى: أجل، أعرف ذلك، لا عليك.

(يسمع تفجر بالضحك، روزميرى بصوت يمتلئ بالحنين)

روزميرى: إنهما تقضيان وقتا طيبا، أليس كذلك؟

تونى: إنهما ستقضيان وقتا طيبا حتى لو انطبقت السماء على الأرض، لو أعلن أن نهاية العالم ستكون يوم الجمعة، ستقول أمى: «لنقم حفلا».

روزميرى: (بقوة) أجل، إنهما كالأطفال.

تونى: يا إلهى، أجل... روزميرى، أتمنى لو تقولين لى شيئا.

(روزميرى تنهض وتجلس بعيدا عنه)

روزميرى: ماذا - أتعنى أن أتحدث معك عن السياسة؟ - لكنى لا أعرف أى شىء عنها.

تونى: **(ضاحكا)** أجل، ربما أعنى السياسة.

روزميرى: شىء طفولى جدا، إنهم يتحدثون وكأنهم يصدقون حقا ما يقولون، وكأنهم يغيرون كل شىء، فقط خمسة آلاف شخص يستمعون إلى خطاب، وعندها سوف يتغير كل شىء.

تونى: **(ضاحكا)** استمرى، يا روزميرى.

روزميرى: ولكن يبدو لى، أن هناك ربما - ستة أشخاص غاية فى القوة والأهمية فى العالم - فى مكان ما - ربما لا نعلم حتى أسماءهم وهم الذين يضعون القرارات...

تونى: استمرى.

(روزميرى تشير إلى حجرة المعيشة)

روزميرى: إنهما هناك تتحدثان عن.. لا أدرى ماذا.. لا أفهم كيف تصدقان ذلك، فلو أن هؤلاء الخمسة آلاف شخص قتلوا أنفسهم غدا فى ميدان الطرف الأغر احتجاجا على كل شىء، فلن يكترث أولئك الأشخاص الستة الموجودون هناك، بل لن يلاحظوا ذلك، وسيكون الأمر مكتوبا فى الصحف للناس العاديين.

تونى: **(مبتهجا ضاحكا)** استمرى، يا روزميرى، لا تتوقفى.

روزميرى: الأمر يحتاج فقط إلى أن يجن أحد هؤلاء الرجال المهمين أو يصبح مخمورا - حسن هذا هو كل شىء.

تونى: روزميرى.

روزميرى: أجل.

(تدع نفسها تقع فوقه، تونى يضع بذراعه حولها ويتحدث فوق رأسها، ويهزها بلا وعى)



• إن المنظور المسرحى هو الجزء الأكثر أهمية للمنظر، لأنه مقترن بطريقة تنفيذ مختلف قطع الديكور.

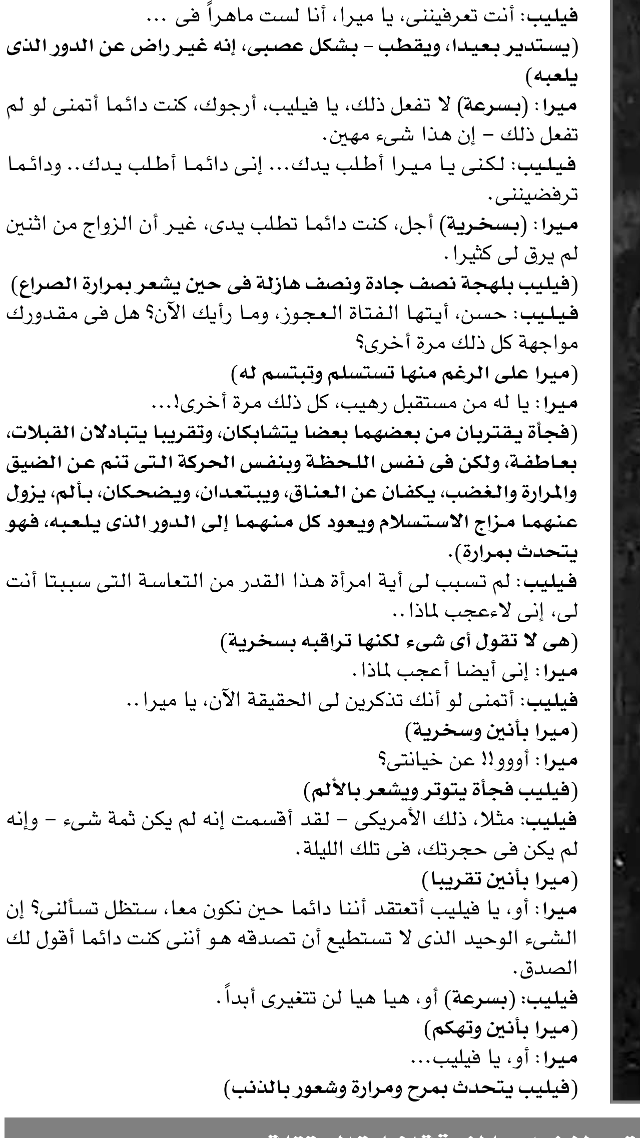




تونى: لقد كنت أفكر، يا روزميرى، أن ما نحن فى حاجة إليه شىء مختلف، شىء - بسيط جدا.
(روزميرى بعينين مغمضتين)
روزميرى: نعم.
تونى: شىء بسيط جدا، أعتقد أنى أريد أن أكون متشردا، كنت أفكر... أن العالم كله أصبح يتم إنتاجه وتنظيمه بالجملة، ولكن داخل الجلد اللامع المدهون لكل شخص يوجد شخص متشرد، إن ما أعنيه هو الهجرة إلى الداخل، فى كل صباح أمام مرآة الحمام نلمع أسناننا وشعرنا وجلدنا. نحن نضبط أوجهنا كى ما تدق طول اليوم كآلات ضبط الوقت فى الصورة الموجودة فى المرآة إلى أن تخبو الأضواء فى الليل، ولكن فى الداخل، نحن قد هاجرنا إلى خارج أنفسنا، نحن مجرد متشردين، ألا ترين، يا روزميرى أننا يجب أن نبقى على المتشرد حيا بشكل ما؟ أتحبين أن تكونى متشردة، يا روزميرى؟
(ينظر إلى وجهها، لكن عينيها مغمضتان، إنها نصف نائمة)
روزميرى: كلا، إن المتشرد يكون وحيدا، المتشرد وحيد...
(يهزها)
تونى: ششش! روزميرى...
روزميرى: (بنعاس) نعم.
(ينفتح الباب فجأة، فيندفع صوت الموسيقى والحديث، ويدخل فيليب بسرعة، ويتبعه ساندى)
ساندى: إذن إذا كنت حقا تبحث عن شخص ما، ربما أمكنك أن تجربنى.
فيليب: (باقتضاب) أجل، بالطبع.
ساندى: هذا حقا غاية فى اللطف منك، هل يمكننى أن آتى إلى مكتبك غدا وأتحدث عن هذا الأمر معك؟
فيليب: (باقتضاب) أجل، تعال.
(يوجه حديثه إلى روزميرى)
فيليب: ألست بخير؟
روزميرى: بخير تماما، شكرا.
(تسحب نفسها ببساطة من تونى، لكنها تظل جالسة بجانبه)
فيليب: من الفظاظة أن نهرب على هذا النحو، هذا ليس سلوكا مهذبا تجاه ميرا.
روزميرى: إنى واثقة من أن ميرا سوف تتحمل.

(تدخل ميرا وهى تبدو مرحة وجميلة)
ميرا: لا أطيق أن يترك جميع الشباب حفلتى، إذ إن هذا سوف يجعلنا مملين.
(ساندى يضع ذراعه حول كتفيها)
ساندى: كيف لأى حفل أن يكون خاملا وأنت موجودة؟
تونى: يجب أن تؤلفا موسيقى لرقصة من جزر الهند الغربية وترقصا على أنغامها.
روزميرى: إذا لم يكن هذا يضايقك، يا ميرا، فإنى أريد أن أذهب إلى الفراش.
ميرا: بالطبع، هذا لا يضايقنى.
(توجه الحديث إلى تونى)
ميرا: أعتقد أنك يمكنك أن تأتى لبضع دقائق.
(تونى يوجه الحديث إلى روزميرى)
تونى: أتحبين الخروج إلى الحديقة قليلا؟ فالقمر جميل الليلة.
(روزميرى تنظر بتحد وشعور بالذنب إلى فيليب)
روزميرى: أجل، أحب ذلك جدا، لبضع دقائق فقط، ثم يجب أن أذهب إلى الفراش.
(تونى وروزميرى يخرجان، وبعد لحظة، يسير فيليب بغضب خلفهما، يحس ساندى بالتسلية)
ساندى: شجار العشاق.
ميرا: أو، هدوء، هذا شىء ساحر.
ساندى: كم نحن محظوظون لأننا أكثر تعقلا.
(ميرا تغازله بمرح)
ميرا: ساندى، يا حبيبى، نحن دائما متعقلان.
ساندى: آمل أننا لسنا متعقلين إلى حد الملل.
(ميرا بسخرية وحنان)
ميرا: أنت؟ ممل؟ أبدا، يا حبيبى! (تقبله) ساندى حبيبى، متعقل.
ساندى: هذا محزن تماما، أليس كذلك؟ يا عزيزتى ميرا؟
ميرا: محزن؟ أو، إنى أفهم.
(تنفجر ضاحكة، ساندى يتحدث بشىء من القلق)
ساندى: أحب ضحكتك، يا حبيبتى.
ميرا: وأنا أيضا أحبها.
(تنظر إليه بسخرية)

ميرا: حسن، استمر.
ساندى: إنك فى حالة مزاجية غريبة جدا.
ميرا: إنك على صواب، تماما، يا حبيبى. لقد حان الوقت كى نعلن نهاية يوم.
ساندى: (بضيق) حسن، أجل، بالطبع.
ميرا: لقد كنت رائعا، (تقلده) ساندى، إنك رائع حقا.
ساندى: (بخشونة) يسرنى جدا أننا كلينا نتعامل بكل رفق وقادران على تقبل النهاية، مع أنى أنا وأنت أقرب من أن ننفصل، يا حبيبتى.
ميرا: أو، تماما، بالضبط.
(تقبله بطريقة ساخرة)
ميرا: هاك (تضحك) لقد فعلتها، وإن يكن ذلك بشق الأنفس، يجب أن أبلغ ميلى، إذ إن ذلك سوف يسرها.
ساندى: تخبرينها بماذا؟ لا أظن أنك كنت تناقشين علاقتنا مع أمى، غير أنى أثق فى أنها سوف توافق تماما على أنى فعلت الصواب إذ أنهيتها.
ميرا: (بذهول) أنت فعلت الصواب.
(تهتز ضحكا) أجل، بالطبع، لقد فعلت الصواب.
ساندى: (بغضب) إنى أعتقد، يا ميرا، حقا أن سلوكك يخلو تماما من الذوق.
(يخرج بغضب من جهة اليمين فى حين يدخل فيليب)
فيليب: وماذا جرى مع رجلك الشاب؟
ميرا: ويمكننى أن أسأل ماذا جرى مع صديقتك الشابة؟
(يضحك ضحكة خشنة، ويرمق كل منهما الآخر بنظرة، وكلاهما يضحكان، ثم يتحدث فيليب بمرارة)
فيليب: حسن، يا ميرا، ماذا؟
ميرا: حسن، يا فيليب، وماذا بعد؟
فيليب: حقا النساء، كل شىء سببه النساء.
ميرا: قل لى، هل تجد سلوك روزميرى يخلو من الذوق؟
(فيليب بلهجة عاطفية إلى حد ما)
فيليب: أظن أنه من الأفضل أن تكتشف ما أنا عليه الآن بدلا من أن تكتشفه فيما بعد.
ميرا: لحسن الحظ، أليس كذلك؟
(يرمق كل منهما الآخر بنظرة، ويبتسمان ابتسامة تنم عن عاطفة قديمة مرة، يدفعه الانفعال إلى أن يقول)
فيليب: سيكون من الغريب أن ينتهى الأمر ونحن مانزال معا، أليس كذلك؟
ميرا: (بتعب) غريب إلى حد ما، نعم.
(فيليب بمرارة عاطفية)
فيليب: أنت تعرفيننى، يا ميرا، أنا لست ماهراً فى ...
(يستدير بعيدا، ويقطب - بشكل عصبى، إنه غير راض عن الدور الذى يلعبه)
ميرا: (بسرعة) لا تفعل ذلك، يا فيليب، أرجوك، كنت دائما أتمنى لو لم تفعل ذلك - إن هذا شىء مهين.
فيليب: لكنى يا ميرا أطلب يدك... إنى دائما أطلب يدك.. ودائما ترفضيننى.
ميرا: (بسخرية) أجل، كنت دائما تطلب يدى، غير أن الزواج من اثنين لم يرق لى كثيرا.
(فيليب بلهجة نصف جادة ونصف هازلة فى حين يشعر بمرارة الصراع)
فيليب: حسن، أيتها الفتاة العجوز، وما رأيك الآن؟ هل فى مقدورك مواجهة كل ذلك مرة أخرى؟
(ميرا على الرغم منها تستسلم وتبتسم له)
ميرا: يا له من مستقبل رهيب، كل ذلك مرة أخرى!...
(فجأة يقتربان من بعضهما بعضا يتشابكان، وتقريبا يتبادلان القبلات، بعاطفة، ولكن فى نفس اللحظة وبنفس الحركة التى تنم عن الضيق والمرارة والغضب، يكفان عن العناق، ويبتعدان، ويضحكان، بألم، يزول عنهما مزاج الاستسلام ويعود كل منهما إلى الدور الذى يلعبه، فهو يتحدث بمرارة).
فيليب: لم تسبب لى أية امرأة هذا القدر من التعاسة التى سببتها أنت لى، إنى لاعجب لماذا..
(هى لا تقول أى شىء لكنها تراقبه بسخرية)
ميرا: إنى أيضا أعجب لماذا.
فيليب: أتمنى لو أنك تذكرين لى الحقيقة الآن، يا ميرا..
(ميرا بأنين وسخرية)
ميرا: أووو!! عن خيانتى؟
(فيليب فجأة يتوتر ويشعر بالألم)
فيليب: مثلا، ذلك الأمريكى - لقد أقسمت إنه لم يكن ثمة شىء - وإنه لم يكن فى حجرتك، فى تلك الليلة.
(ميرا بأنين تقريبا)
ميرا: أو، يا فيليب أتعتقد أننا دائما حين نكون معا، ستظل تسألنى؟ إن الشىء الوحيد الذى لا تستطيع أن تصدقه هو أننى كنت دائما أقول لك الصدق.
فيليب: (بسرعة) أو، هيا هيا لن تتغيرى أبداً.
(ميرا بأنين وتهكم)
ميرا: أو، يا فيليب...
(فيليب يتحدث بمرح ومرارة وشعور بالذنب)



• المخرج بطبيعته له حاسة الفنان، يتذوق الجمال ويعشقه، ويمكنه الحكم على العمل الفنى بسهولة ويسر.

فيليب: فى نهاية الأمر، لا أستطيع أن أقول إنى لست أدرى ما أنا مقبل عليه.

(ميرا بلهجة تخلو من العاطفة)

ميرا: إن ما تقوله هو أنك تتقدم للزواج منى على الرغم من أنك ما زلت تحتفظ بموقفك من أنى كنت أكذب عليك باستمرار، لمدة خمس سنوات، وأنى لم أكن مخلصة لك، لمدة خمس سنوات، وأنك تصر على أنى سوف أستمر فى خيانتك والكذب عليك.

(فيليب بمرح وشعور بالذنب)

فيليب: ميرا، يا حبيبتى، الآن وقد تقدم بى العمر، أصبحت أكثر تسامحا، هذا هو كل شىء. حسن، ما رأيك؟

(ميرا بابتسامة مرة)

ميرا: من الواضح أنى لا أرى شيئا.

فيليب: ماذا؟ **(بسرعة)** ها أنت ذى – هذا هو ما يحدث دائما حين أطلب يدك – ترفضيننى.

(تبتسم له، ترد الابتسامة، الموقف شديد الألم، لحظة من الهدوء)

فيليب: أو، يا إلهى!

(ميرا بأنين تقريبا، وتهكم)

ميرا: أووووه!

(ثم تتحدث بغضب وصوت مرتفع)

ميرا: كم أتمنى، ولو مرة واحدة، أن ألتقى برجل لا يروى لنفسه أكاذيب وينتظر منى أن أصدقها.

فيليب: **(يصيح)** أنت تعرفين تماما المعرفة أنى لا أطيق الطريقة التى تمنحين بها نفسك لكل شخص وكل شىء، أنى لا أطيقك، يا ميرا.

(لحظة من الهدوء، ينظر كل منهما للآخر، ويبتسمان بمرارة)

فيليب: حين تستسلمين، حين يصبح شعرك رماديا وتعلو وجهك التجاعيد، حينئذ سوف آخذك.

ميرا: هل سوف أصبغ شعرى وأزيل لتجاعيد بالدهانات؟

فيليب: أجل.

ميرا: لم يحبنى أحد كما أحببتنى أنت، لا أحد على الإطلاق، وهذا هو ما لا أستطيع أن أسامحك عليه – لم أكن لاعبا لو لم تحبنى، غير أنك أحببتنى، وتخليت عنى.

(فيليب يئن ويستدير بعيدا)

فيليب: أو، لندع هذا، لندع هذا الآن.

ميرا: تخليت عنى لأنى أحببتك، لم تتحمل أن يحبك أحد.

فيليب: أو، يا إلهى، هذا لا يطاق.

ميرا: هذا شىء لا رجاء فيه.

(يهزان كتفيهما، ويقفان فى صمت، ويدخل ميك)

ميك: هيا أنتما هنا، فيليب، أين صغيرتك الساحرة، روزميرى؟ الجميع يهربون من الحفل، فكرت فى أن آتى كى ألقاك.

(يتجه نحو ميرا)

ميك: ماذا جرى، يا عزيزتى؟

(يطوقها بذراعه)

ميك: ميرا، يا عزيزتى، تبدين حقا فى حالة سيئة، وكأنك فى حاجة إلى شخص يعنى بك.

(ميرا تضع رأسها على كتفه)

ميرا: أو، يا عزيزى ميك، إنك دائما لطيف هكذا.

(يوجه الحديث إلى فيليب)

ميك: ميرا فى حاجة إلى شخص يعنى بها.

فيليب: **(بتجهم)** ربما كانت كذلك **(يضحك ضحكة قصيرة)** أنتما الاثنان تبدوان على ما يرام معا.

(ميرا تبتسم بألم لميك)

ميرا: إن فيليب يعتقد أننا نبدو على ما يرام معا.

ميك: **(بحنين)** أنت تعرفين ما أعتقده، يا حبيبتى.

(ميرا لفيليب)

ميرا: هل تحب رؤية منظرى أنا وفيليب معا؟

(ميك يشعر بالإحراج والغضب والألم)

ميك: حسن، ولم لا؟ إذا كان هذا هو ما تريدين.

(ميرا لميك)

ميرا: أتريد أن تأخذنى؟

ميك: **(بحرص)** لست فى حاجة إلى أن أقول لك ما كنت دائما أريده.

(ينظر بريبة من ميرا إلى فيليب)

ميرا: أتستطيع تحملى، يا ميك؟ أتتحملنى؟

(فيليب يستدير بعيدا مقطبا)

ميك: أتحملك، يا عزيزتى؟

ميرا: سيكون الأمر فظيعا إن لم تتحملنى.

ميك: لكن، ميرا، يا حبيبتى لقد ظللت أحبك منذ سنوات، فى نهاية الأمر، أنا لم أخف هذا عن أى مخلوق.

(ميرا تبتسم له، وهو فى غمرة من الفرح يعانقها، ولكن بسبب رد فعلها يتحول العناق إلى حضن أخوى، ميك بنبرة تنم عن الأمل)

ميك: كم أنا سعيد يا حبيبتى.

ميرا: عزيزى ميك.

(تضع رأسها على كتفه وتنظر إلى فيليب، أما فيليب فيستدير بعيدا بحركة تنم عن العجز والمرارة، تدخل روزميرى وتونى من الحديقة من جهة اليمين، وهما يتحدثان بحرارة، لكنهما يتجمدان فى مكانهما لدى رؤية الأشخاص الثلاثة، ميرا تتحدث إلى فيليب، وهى تشعر بحرج بسبب فيليب)



روزميرى: أعتقد أنى سأذهب إلى الفراش، الآن.

(تونى ينسى وجود روزميرى لدى رؤية ميك وميرا اللذين ما يزالان يتعانقان)

تونى: ما الأمر، يا أمى؟ ما الأمر، يا ميك؟

ميك: كما ترى، يا بنى.

(روزميرى لفيليب بنبرة تحد)

روزميرى: يجب حقا أن أذهب إلى الفراش، إذ إنى متعبة.

(فيليب فجأة يحس بالقلق ويريد استعادتها)

فيليب: لا تذهبى، يا روزميرى، بعد، ابقى قليلا ولنتحدث، تناولى كأسا.

(فيليب وروزميرى يجلسان معاً على درجات السلم، أما ميك وميرا، فيقفان معا، وما زال يحوطها بذراعه، تونى ينقل نظره بين الرجلين والمرأتين)

تونى: أو! كلا!

(تدخل ميلى من حجر المعيشة)

ميلى: تعالى وقومى بواجبك، يا ميرا – فأنا لم أعد أستطيع أن أجارى كل هؤلاء الناس وحدى.

(تونى بشدة إلى ميلى)

تونى: هل الجنس مسل إلى هذا الحد؟

ميلى: **(بخفة)** كان هذا هو رأيى دائما.

(لكنها ترى وجهه، فتستدير أولا وتنظر إلى ميرا، وميك ثم إلى فيليب وروزميرى، تونى يصيح)

تونى: إن ما يصيبنى بالذهول هى الطريقة التى من الواضح أن كل شخص يفضل بها ما يفعله.

(ميلى بخفة)

ميلى: لا عليك، يا حبيبى، سوف تنخرط قريبا فى ذلك.

(حين تنظر إلى وجهه تفهم فجأة أنه يوشك أن ينهار، فتضع يدها لبرهة على كتفه، وهى تقول لميك)

ميلى: أعد ميرا إلى ضيوفها فهناك شخص عزيز.

ميك: بالطبع، سوف نذهب حالاً.

(يصحب ميرا عابرا نحو باب حجرة المعيشة، ويخرجان، فتغلق ميلى الباب وتنظر إلى تونى، تونى بلهجة تثير الشفقة)

تونى: أرجو ألا تكون بصدد البدء فى شىء ما مع ميك، الآن من المؤكد أنها لن...

ميلى: ولم لا؟

(تونى فى حالة من الذهول، يجرى نحو أسفل الدرج، فيواجه روزميرى)

تونى: روزميرى، تعالى وخذى كأسا معى، تعالى نتحدث.

(روزميرى تأخذ فيليب معها وتصعد)

روزميرى: كلا، شكرا، يا تونى، أعتقد أنى أنا وفيليب سنذهب إلى الفراش الآن.

(يصعد فيليب وروزميرى الدرج ويختفيان عن الأنظار، ميلى توصد الباب من جهة اليمين واضعة بعض المقاعد)

تونى: أو! كلا.

(يستدير بشدة نحو ميلى)

تونى: لماذا؟ منذ نصف ساعة كانت على استعداد لأن تركل العم العزيز فيليب من فوق الدرج.

ميلى: فليباركك الله، يا عزيزى.

تونى: سوف تكون ليلة بهيجة، فلتتخيليها – روزميرى والعم فيليب فى فراش واحد – فراشى، ولكن لندع ذلك، ثم هناك أمى، ماذا تظنين، هل ستكون مع ساندى أم مع العم ميك؟ ولم لا تكون مع كليهما؟

ميلى: **(بهدوء)** لا أظن أنك تتكلم معى بهذه الطريقة عن أمك، أيها الشاب تونى.

تونى: **(بسلام شديد)** أو ربما يجريان تغييرا فى منتصف الليل، فتكون أمى مع العم فيليب من أجل الأيام الخوالى، وقد يكون هناك الكثير من الأشياء المشتركة بين روزميرى وساندى – من يدرى؟ بالطبع، إن عمريهما متقاربان، ربما كان هذا هو العائق، ثم هناك أنا وأنت.

ميلى: خذ الأمر ببساطة، يا تونى، خذ الأمر ببساطة.

تونى: ثلاثة أزواج مطمئنة.

(يزأر بالضحك، فتدرك ميلى ما سيقع فتتحرك نحوه، وتقف منتظرة)

تونى: ثلاثة أزواج، كل منها فى حجرة صغيرة مرتبة بابها مغلق، وفى الصباح سوف نتحدث حديثا مهذبا على مائدة الإفطار، بالطبع هناك رجل خارج الحسابات – العم العزيز – ميك، حسن، يمكنه أنه يكون على الحصيرة خارج حجرة أمى، لم لا يتصل كل منا بالآخر فى منتصف الليل ويبلغ عن سير الأمور، ويمكن قطع الهمسات واللفتات ولذة الحب لبضع دقائق فى حديث متشدد عن القنبلة الهيدروجينية، ثم نعود إلى ما يهتم به الجميع، الأمر بالغ السخرية، حين أفكر فيه.

(ينهار فى نشيج حار، فتمسك ميلى به وهو يهوى على الأريكة، وتسنده إليها، وتهدهده)

تونى: ببساطة ليس فى وسعى أن أطيق أى شىء من هذا، لا أطيق ذلك.

ستار

يتبع



جروتوفسكى

كتبه عام 1998 وأوصى بنشره بعد وفاته

آخر مقال لـ «جرتوفسكى»

هذه معلومات يجب أن نصححها: عرض "فعل" ليس آخر عروضه وصاحبه توماس ريتشاردز



(كتبه بتوقيعه فى بونتاديرا بإيطاليا فى الرابع من شهر يوليو عام 1998وأوصى أن ينشر بعد وفاته. وقد تأسس مركز جرتوفسكى هنا تحت رعاية المركز التجريبى للمسرح فى بونتاديرا عام 1986وبعد عشر سنوات قرر "جيرزى جرتوفسكى وتوماس ريتشاردز" وخلال هذه السنوات العشر حقق الاثنان "عملية التنقل فى القديم transmission "in the ancientبالمعنى التقليدى للمصطلح. وبعد وفاة جرتوفسكى فى يناير 1999انتقلت الإدارة الفنية للمركز بشكل كامل إلى "توماس ريتشاردز" باعتباره وريث بحوث جرتوفسكى، وقام بتطوير البحوث الإبداعية فى المركز.

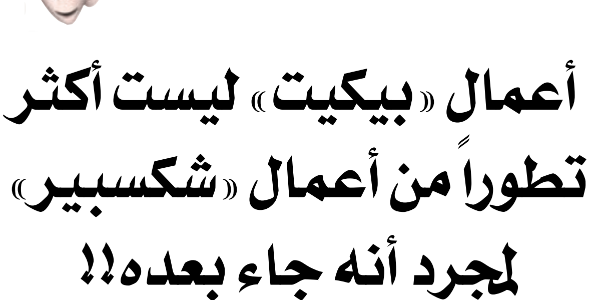
ومنذ عام 2003 وحتى عام 2006 قدم المختبر مشروع تحديد معالم الطريق وهو مشروع مدعوم من برنامج ثقافة 000 2والاتحاد الأوربى).

من الممكن أن تكون نهايتى قد حانت. ولذلك أود أن أصحح معلومة كان يمكن أن تؤدى إلى فهم خاطئ لمركز جرتوفسكى وتوماس ريتشاردز فالقول إن عرض "فعل" " "actionهو آخر عروض جرتوفسكى، هى معلومة تحتوى على ثلاث أخطاء مجافية للحقيقة. فآخر عروض المسرحى كمخرج مسرحى هو "سفر النهاية ذو الصور" عام 1969وظل يعرض حتى 1980 ومنذ ذلك التاريخ لم أقدم أية عروض مسرحية».

عرض "فعل" "action ليس عرضاً مسرحياً، لا ينتمى إلى مجال الفن التمثيلى. إنه "عمل موسيقى "opusابتكرناه أثناء مرحلة "الفن كأداة نقل" وهو يفهم باعتبار أنه بنية داخل المادة المرتبطة بفنون الأداء، وهى تعنى العمل على ذات المؤدى.

وربما يحضر الجمهور والمراقبون للمشاهدة، أولا يحضرون.

فهذه المسألة تعتمد على مختلف ظروف التناول الفنى الذى يحتاجه العمل. وعندما أتحدث عن "الفن كوسيلة نقل"، فإننى أشير إلى المفهوم الرأسى. ويمكننا أن نلاحظ هذه الظاهرة فى مستويات الطاقة : الطاقة البدنية "المرتبطة بقوى الحياة والغرائز والنزعة الحسية" والطاقات الأخرى الأكثر لطفاً ودقة. والمفهوم الرأسى يعنى أن نمر بما يسمى المستوى الخشن غير المعقول - وأعنى به مستوى الاحتكاك اليومى - إلى مستوى الطاقة الأكثر تهذيباً ورقة، أو فى اتجاه الصلة الأعلى. إننى أحدد المسار والاتجاه، وهناك مسار آخر أيضاً عندما نقترب من الطاقة الأكثر





دقة، عندئذ يتجلى لنا سؤال النزول منها أيضاً، بينما فى نفس الوقت يتم استحضار هذا الشىء الدقيق المتسامى فى الواقع العادى الذى يتعلق بكثافة ومادية الجسم. وقد حلل "توماس ريتشاردز" هذا المفهوم من خلال تجربته الفردية لهذه العلمية، حيث حدد معالمها بأنها أسلوب الأداء الداخلى.

وفى هذا المفهوم الرأسى نلاحظ أن الأمر ليس مجرد إظهار جزء من طبيعتها أثناء الأداء التمثيلى - فكل شىء يجب أن يحتفظ بمكانه الطبيعى، حيث يكون كل شىء فى خط رأسى "الجسم والقلب والرأس، وما فوق رؤوسنا، وما تحت أقدامنا" . وهذا النزوع الرأسى يجب أن نحمله بين الجسم والإدراك. فالإدراك يعنى الوعى الذى لا يرتبط بلغة العقل، بل هو الإدراك الذى يرتبط بالحضور.

وكذلك أقول إن "فعل action ليس هو هذا الأداء، إنه "عمل موسيقى" ابتكره وأخرجه "توماس ريتشاردز"، وقام بتطويره

فى المجال الفنى يوجد نمو وارتقاء وليس تقدم وتطور



منذ عام 1994.

فهل يمكن أن يقول أحد إن هذا العمل هو مشاركة بينى وبين "ريتشاردز" ؟..لا.. إن الأمر لا يعنى أن نقول إنه إبداع مشترك بين اثنين، بل يعنى أن طبيعة عملى مع "توماس ريتشاردز" منذ عام 1985وهى طبيعة عمل لها صفة النقل كما نفهمها فى التقاليد المسرحية، يعنى أن أنقل إليه كل خبرتى فى حياتى "أو الصورة الداخلية للعمل كممثل" أما عرض "فعل" فإن مولفه الوحيد هو "توماس ريتشاردز" .

وإن كنت أكرر هذا كثيراً، فذلك لكى أبرئ نفسى قبل أن أتناول الأفكار التى تكمن فى داخلى منذ زمن بعيد.

كيف يمكن لإنسان أن ينقل؟ وطن ينقل؟ هذه هى الأسئلة التى تدور فى رأس كل إنسان ورث من الالتزام أن ينقل ما تلقاه هو أيضاً .

ما هو الجزء الذى يستحق أن نبحث عنه فى تقاليد معينه؟ وإلى أى مدى تكون تقاليد العمل على الذات موضوعاً للاستفسار والبحث الذى ينتقل مع كل جيل جديد خطوة إلى الأمام؟، أم أننا نتحدث بشكل متناظر عن اليوجا أو عن حياة داخلية تكون محل استفسار.

يقال فى البوذية المنسوبة إلى إقليم إن التقاليد يمكن أن تعيش لو استطاع الجيل الجديد أن يطورها ويسير بها إلى الأمام بما يزيد عن الجيل السابق بمقدار الخمس، وذلك دون أن ينسى أو يكسر ما اكتشفه ذلك الجيل.

فى المجال الفنى يمكننا أن نقول، بشكل حاسم، إنه يوجد نمو وارتفاع وليس تقدم وتطور، فأعمال "بيكيت" مثلاً ليست أكثر تطوراً من أعمال شكسبير لأنه جاء من بعده.

وهنا أتحدث عن المجال الفنى، وليس عن غير الفنى بشكل حصرى، ففى مرحلة "الفن كوسيلة نقل" أتأمل عمل "ريتشاردز" (فعل Action) من منظور الأغانى ذات الطابع الاهتزازى التى يقدمها العرض، ومن منظور كل هذه الأرضية الواسعة المرتبطة بالتقاليد التى تملأ بحوثنا هنا.. فألاحظ أن الجيل الجديد قد تقدم كثيرا بالقياس إلى الجيل الذى سبقه.

(جيرزى جروتوفسكى)

ترجمة:
أحمد عبد الفتاح



مسرحنا
جريدة كل المسرحين



• إن الرسومات المؤسسة على الحقائق العلمية، ومقدار فهم فنان الديكور لخشبة المسرح، والطرق السليمة فى رسم المنظور المسرحى وإخراج اللوحات التنفيذية، ثم أخيراً عمل النموذج بناء على هذه القواعد السليمة هى التى تمكن فنان الديكور من تجهيز الديكور اللازم والنجاح فى تحقيقه.



سيمون بيريه



خميرى

شارع المسرح فى بريطانيا

خميرى يدافع عن الإسلام فى «الغزو» بواسطة أبو القاسم

السيجارة الأخيرة تحقق أمنية الكاتب الراحل



أفضل تكريم لأكبر مدخن مسرحية عن.. أضرار التدخين





مع تعدد العروض المسرحية على مسارح لندن والمدن الرئيسية البريطانية الأخرى توجد بعض العروض المتفردة أو المتميزة التى تلفت الأنظار أكثر من غيرها لسبب أو لآخر .

من هذه العروض على سبيل المثال مسرحية" الغزو" وهى من تأليف الكاتب المسرحى الشاب التونسى الأب والسويدى الأم والجنسية "يوناس أو يونس حسن خميرى" والذى يبلغ من العمر 31 عاما فقط . وتنتمى تلك المسرحية إلى المسرح التجريبى ويستغرق عرضها ثمانين دقيقة . وتعالج المسرحية المتاعب التى يواجهها المسلم الذى يولد ويعيش فى دولة أوروبية مثل يوناس نفسه . كما تحاول تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة فى الغرب عن الإسلام والمسلمين . وتعرض هذه المسرحية بالإنجليزية فى لندن بعد عرض ناجح لمدة عامين فى السويد باللغة السويدية . والمسرحية بطولة أربعة من الممثلين الإنجليز الذين اعتبرهم الناقد البريطانى دومنيك ماكسويل من أفضل العناصر القادرة على إنجاح عمل من هذا القبيل . ومن هؤلاء الأربعة اثنان من أصول شرقية وربما إسلامية وهما "رعد راوى" و "فيز إليوت صفوى " .

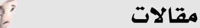
رؤية مختلفة

وتدور المسرحية التى تعالج القضية بأسلوب الكوميديا حول فرقة مسرحية كانت تقدم مسرحية بطريقة تقليدية. وهنا يقتحم الممثلون الأربعة خشبة المسرح ويوقفون العرض ويقررون أن يقدموا تلك المسرحية بأسلوبهم ورؤيتهم الخاصة . ويبدأ الأبطال فى الحديث عن شخص غير موجود اسمه "أبو القاسم". ويثيرون تساؤلات عديدة عنه .. هل هو إرهابى؟ هل هو كاتب ساخر ؟ هل هو عميل للموساد أم لمنظمة التحرير الفلسطينية . ويبدأ الأبطال فى توجيه تلك الأسئلة إلى المشاهدين بحيث يصبح المشاهدون جزءا من العرض ويصبح أبو القاسم غير الظاهر فى المسرحية هو بطله الحقيقى. ويقول ماكسويل إن النص المسرحى عكس روح السخرية التى يتميز بها خميرى. لكنه فى الوقت نفسه تورط فى تسطيح القضية من خلال الاعتماد على صور نمطية . وكان ينبغى على المخرج إعمال ذهنه كى تكون تلك الصور غير تقليدية . ويقول ماكسويل إنه كان يتمنى لو شاهد النص السويدى من المسرحية ليعرف كيف تفادى المخرج السويدى السقوط فى فخ النمطية والسطحية . كما يشير إلى تجاهل المؤلف لما يرتكبه المسلمون فى أوروبا من تجاوزات .

سر النجاح!!

ونأتى إلى مسرحية أخرى هى "السيجارة الأخيرة". فهى مسرحية تهدف إلى محاربة التدخين بعد أن ثبتت أضراره المتعددة والتى يكشف لنا العلم كل يوم المزيد منها . وقد يبدو الأمر عاديا للوهلة الأولى . لكن الحقيقة أن المعالجة كانت غير عادية على الإطلاق .

تدور المسرحية حول حياة الكاتب المسرحى البريطانى الراحل "سيمون جراى" الذى توفى فى الصيف الماضى عن عمر يناهز 72عاما. وجراى لمن لا يعرفه صاحب أكثر من أربعين مسرحية عرض معظمها على المسارح فى بريطانيا وخارجها وترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية. وكانت معظم مسرحياته ضمن ما يعرف بالكوميديا السوداء وكان جراى ممن يبذلون جهدا خارقا فى كتابة أعماله حتى تحمل الرسالة المطلوبة إلى جمهوره. وهذا ما جعله يكتب المسرحية الواحدة أحيانا أربعين مرة أو أكثر حتى يصل إلى الشكل الملائم لها. وكان يعتقد أن الصبر والتركيز خلال تلك العملية الإبداعية لايمكن أن يأتى إلا من خلال التدخين فكان يدخن بشراهة ولا تكاد السيجارة تفارق يده. وكانت النتيجة أنه أصيب بسرطان الرئة... ثم توفى الصيف الماضى بعد معاناة قصيرة مع المرض. وفى أيامه الأخيرة كان يعبر عن أسفه لما فعله بنفسه وبمن زين لهم التدخين فى مقالاته وتمنى من تلاميذه أن يصححوا خطأه بعد وفاته.





مقالات

فرغم ماثبت من أضرار التدخين ، فإن جراى ظل يدافع عنه حتى أصابه المرض. وكان الدفاع يتم من خلال سلسلة مقالات بعنوان "الذكريات المدخنة" والتى نشرها فى عدة صحف على مدى السنوات الأخيرة من حياته. وعندما مات كانت قد تجمعت نحو أربعة مجلدات من هذه المقالات . وهنا يقرر أصدقاؤه ومحبوه أن أفضل تكريم له هو مسرحية يحذرون فيها من أضرار التدخين يتم إعدادها من مقالاته والتى كان يعبر فيها عن عشقه الكبير للسيجارة . وقام بهذه المهمة كاتب مسرحى آخر هو "هيو وايتمور ". أما الإخراج فكان غير تقليدى أيضا. فقد اعتمدت رؤية المخرج "ريتشارد اير" على أن تحمل الشخصيات الثلاث المشاركة فى العمل اسم الكاتب المسرحى الراحل سيمون جراى وأن يرتدى الثلاثة زيا واحدا وأن تقوم امرأة بإحدى الشخصيات الثلاث. وقد تم اختيار" فيليسيتى كندال" لتجسيد إحدى الشخصيات الثلاث . أما الشخصيتان الأخريان فقد جسدهما "جاسبر بريتون" و "نيكولاس بريفوست" .

وهنا يأتى دور النقد فنجد الناقد البريطانى تشارلز سبنسر يشيد بعدة نقاط فى العرض والذى لايذكر أحداثه بالضبط كى لا يحرقه على المشاهد . أهم تلك النقاط التى أشاد بها سبنسر كانت الروح الكوميدية التى اتسم بها العرض . صحيح أن الموضوع لا يبعث على الضحك ، لكن لابد من تلك المعالجة التى تعبر عن الروح الكوميدية لسيمون جراى . كما تعاون المخرج والمؤلف حتى ظهرت المسرحية وكأنها من تأليف جراى وليست نصا مأخودا من مقالاته .

وعلى الجانب الآخر ... فهناك بعض الماخذ على العرض . وعلى سبيل المثال فإن المخرج لم يستطع تقديم مبرر معقول كى يجعل الشخصيات الثلاث ، ومنها امرأة ، تحمل اسم سيمون جراى . كان فى وسعه أن يحقق نفس الهدف بإطلاق أسماء عادية على الشخصيات . ولم يشعر سبنسر بأن أيا من الشخصيات الثلاث تعبر تعبيرا حقيقيا عن جراى . فكندال على سبيل المثال حاولت التحدث والسير بأناقة ورقة ، ولم يكن جراى أنيقا ولا رقيقا بل كان يتعامل بشكل طبيعى للغاية مع الآخرين . وهناك كمية السجائر التى يدخنها الثلاثة فى العرض الواحد فى مسرحية يفترض أنها مخصصة لمحاربة التدخين . فكم سيجارة يكون هؤلاء قد دخنوها عندما ينتهى العرض ؟!! ربما كانوا يستطيعون التظاهر بالتدخين لكن المخرج رأى ذلك غير مقنع . وهذه الانتقادات فى رأيه لا تقلل من جودة العمل الذى أضحك المشاهدين من أعماقهم، وأضحكه شخصيا ،وحقق رغبة الكاتب الراحل .

ترجمة:



هشام عبدالرؤف

• قصر ثقافة طنطا شهد الأسبوع الماضى تقديم مسرحية «تاجر البندقية» لوليم شكسبير وإخراج سيد فجل.



• يبدأ فنان الديكور عمله فى البحث والدراسة وتجميع التفاصيل ثم يعبر عن فكرته فى الرسم الذى يصممه، والذى لابد أن يكون متمشياً مع المشهد نفسه ويحمل معناه.

تصدت لكل أشكال التجريب
وفرقت بين السرعة المتأنية والتسريع المتهور

نهاد صليحة

بناء الجديد على أنقاض القديم



نهاد صليحة

التزمت بتفكيك كل أشكال التشدد أثناء المقاربة النقدية

مقاصد النقد و أهدافه فى تلقى التجريب المسرحى لا يمكن إثارة موضوع النقد المسرحى المصرى لمعرفة توجهاته الجديدة،ومناحيه الأكثر حضوراً فى نزوعه نحو الوصول إلى حالة التناغم مع حركية القراءة المبدعة للمسرح المصرى ،إلا بالتعرف على مستويات التفاعل المتبصر، والواعى مع مدارس النقد الجديد فى الغرب،و استحضار تجاربه المتميّزة فى إنتاج الخطاب النقدى،ومساهمته ـ بكل إصرار وطموح ـ فى ترجمة الحصيلة المعرفية لما وصل إليه الغرب من بدائل فى الدرس النقدى ومناهجه ،وما بلغ إليه من معرفة بالنقد أثناء قراءة التجارب المسرحية،وتقديم إشكالاتها بطرق سليمة تساعد على منح الدلالات المسرحية معانيها بثقافة القراءة،والتحليل،وتركيب قضايا الواقع بخطاب نقد له درايته،وله علمه بالتجارب المسرحية،وله معرفته الدقيقة بآخر صيحات وموجات التجريب المسرحى فى هذا الغرب بكل ما ينطوى عليه من جديد،وبكل ما يقدّمه من نتائج يدبّج أسسها وقواعدها بنظريات تصير ـ بعد تجريبها ـ ملكاً للثقافة العالمية ،ويقدّمها كتجارب صارت لها قدرتها على فتح باب المعرفة على مصراعيه بكفايات تصل إلى مقاربة هذه التحوّل وقد صار يمثّل العمر الإبداعى للطفرة النوعية التى راهنت بها الدكتورة نهاد صليحة فى هذا النقد ـ مع الجيل النّابه الذى رافقها فى مسيرتها ـ على الاندماج مع هذه الثقافة، والتعرف على معانيها، وفى الآن نفسه، الانفصال عنها بعد ترجمتها إلى فعل قرائى يجرّب معرفته بمعرفتها فى مقاربة التجريب المسرحى فى العالم وفى مصر،ويجرّب ترجمة فهمه إلى حوار بين الثقافات،والفنون، وتاريخ نظريات المسرح القديمة التى ترفضها بعد الاطلاع على متحفيتها،وتقبل منها المستحدثة التى تأخذ منها قوتها المعرفية لتغيّير ما يمكن تغييره من ممارسات قرائية فى تلقى العرض المسرحى.

والقيمة الرمزية للناقدة نهاد صليحة فى الاتصال بهذه المعرفة، وفى هذا الانفصال عنها لا تتعلق بتأثيرها فى العملية النقدية الأدبية، والفنية فى مصرـ فقط ـ بل يصل هذا التأثير إلى الوطن العربى، بحكم ما تحمله هذه القيمة من مظاهر البحث فى إشكاليات الفنون ، وما ترسمه من أبعاد البُعد الجديد والمغايرة للممارسة القرائية للمسرح، معها صارت فاعلة فى إنتاج معنى القراءة، والنقد، والتلقى المسرحى مع كوكبة من العارفات بأصول هذا النقد ومصطلحاته، ومفاهيمها الجديدة فى مصر،من بينهن الناقدات فاطمة موسى، ومنحة البطراوى، وصافيناز كاظم،وعبلة روينى، وآمال بكير، وسامية أسعد، وهدى وصفى،وسامية حبيب، وذلك بعد أن امتلكت مثلهنّ القدرة على تمثّل فعالية أدوات التحليل والفهم، فقدّمت نظريات النقد إلى المتلقى العربى ، وضبطت آليات اشتغال بنيات ودلالات العملية المسرحية فى وجود النص والعرض أساساً، وفى كل مستويات الفرجة،ومن هنا أصبحت هذه القيمة محفّزاً معرفياً لها على إنجاز قراءة الجديد بجديد هذه الأدوات، وأصبحت تُفصح عن ذكر أسرار العرض، وتبوح بما سكت عن ذكره النص المكتوب،أو ـ على وجه التحديد ـ نصّ العرض، بجرأة قوامها تأسيس التوجه الجديد فى القراءة العارفة التى تعرف كيف تفهم،وكيف تقرأ، وكيف تسير مع انبساط هذا النص، أو وجوده فى منعرجات التركيبات النسقية التى تكوّن بنياته،للوصول به إلى خارج حدود التنميط القسرى الذى يصادر منه شعريته فى التعبير، والتصوّر، و الهدم ،ثم البناء، وذلك بدعوى هدم كل الضرورات الملزمة للمتلقى، القارئ الملزوم باتباع القراءة النموذجية التى تعيد ما حبّره قرّاء ونقاد آخرون فى خطاب النقد الذى لا يصل مستواه عند بعضهم إلى فهم البنيات العميقة فى الكتابة النصية بعلامات النص والفرجة،ولا يقارب بمعرفته العميقة السياقات،ولا يدرك ضوابط الشروط الخاصة ،والعامة التى تحكم العملية الإبداعية التى تقبل مؤقتاً ما تستجمعه من معارف ،لتتمرّد بعدها على هذه الثقافة أثناء توليد تصورات ومفاهيم أخرى تستجيب لطبيعة وظروف المبدع،وظروف وملابسات الوضع الثقافى فى مصر.

والناقدة نهاد صليحة بمثل هذه المعرفة،الموروثة من ثقافتها العربية، والمكتسبة عندها من الغرب ، وبفضل درايتها بأسرار لغة الترجمة وما تحمله من معارف،وما تقدّمه من أبحاث ومدارس وتيارات أدبية وفنّية، تريد أن تتصدى لكل أشكال التجريب العارم بجعل معرفتها وترجماتها قناة حقيقية تنقل بها المعرفة، والمناهج،وتعرّف بشعريات النظريات المسرحية،وتنقلها إلى السياق الثقافى العربى، وتقرّب المتلقى المصرى من خلاصات، و تمظهرات التجريب المسرحى فى الغرب،وبها تُنوّع معرفتها لتنوّع خبرات هذا المتلقى ودرايته بأسرار اللعبة المسرحية، وبها تسير بمعانى القراءة إلى المفاهيم التى تدعمها بمرجعيات تغيب أثناء وبعد ممارسة فعل هذه القراءة،وتوظفها فى تحريك رؤيتها وبنائها بالشكل السليم ،والمرن،والفاهم أثناء القراءة حتى لا تصير هذه القراءة إعادة لما قيل،أو تصير نظريات لا تتكلّم عن النص ، أو قضايا المسرح العربى،بقدر ما تتكلم بما تقدمه هذه النظريات من أفكار، بعيداً عن معنى العرض،أو معنى الأطروحة العصية المراد فهمها وتوظيفها فى السياق العربى،وهى المفارقة التى عملت على تجاوزها ،بعد أن أخذت من المعرفة والفهم ما به فعّلت حيوية القراءة، لأنها تعتبر هذه النظريات ـ ومهما اختلفت مصادرها وتوجهاتها ـ عبارة عن مكتسبات تحفّز على التفاعل بين الأفكار، وتعدّها وسيلة من بين وسائل المقاربة النقدية،وليست غاية فى حد ذاتها، وليست هدفاً مُحدداً لا يمكن التمسك بغيره من الأهداف،هذه النظريات ـ فى نظرها ـ تمثّل مفاتيح للإبداع، وليست أقفالا للتخييل، وهى فى نفس الآن تبقى عوامل مساعدة تُعين على الكشف عن حياة المتخيل فى فنون هذا الإبداع الفرجوى،وليس نظرية تحتل مكان هذه الحياة،أو تصبح بديلا عن شعرية الدراما ،أو تصير خلفاً لعوالمها. لأن الإبداع يبقى هو عالم التخييل، والنظرية النقدية تبقى أدوات إجرائية تغادر قوتها الدلالية لتتحوّل إلى شريك للإبداع فى إبداع ما خفى فى ذاته وفى علاماته.

علمياً فالمعرفة بهذه المناهج ـ فى منظور الناقدة نهاد صليحة ـ ليست موضع خلاف بين المشتغلين بالنقد،لأنها المعرفة المزدهرة فى الحياة النقدية الجديدة بكل أبعادها وحيويتها فى فعالية التعامل مع النظرية النقدية بعد فهمها،وتوظيفها لفهم معانى التجريب المسرحى، وبتشغيلها أثناء تتبع حيوات العرض، وعوالمه، وجرأته، كسّرت كل القيود التى تُطوق انطلاقة أبعاد العرض الدلالية، أو تحول بين حريته وبين الإفصاح عن معانيه ، والتزمت بتفكيك كل أشكال التشدّد أثناء المقاربة النقدية التى بنت عليها جرأتها أثناء المقاربات النقدية،وأثناء بناء الجديد على أنقاض القديم،وتشييد حديثها على حداثة البنيات والرؤى الحالمة،أو الواقعية، أو السريالية.

بهذه المعرفة تميّزت قراءة المسرح المصرى فى كتابها "المسرح بين النص والعرض "بمقاربة العرض المسرحى المصرى،وفى كتابها "المسرح بين الحياة والفن" عملت على فكّ غموض معنى التجريب المسرحى فى بعديه النظرى، والتطبيقى،وضبطت حدود التفاعل فى هذا التجريب هل هى فى التميز والاختلاف أم فى التبعية والتقليد؟ وتطرقت إلى موضوع تجليات التجريب المسرحى فى صورته العربية،وأثناء الحديث عن التجريب تناولت ـ بجرأة ـ موضوع المسرح بين التهميش والتحريم،وتناولت مسألة التجريب بين الحرية والتبعية،ومسألة الجسد فى الواقع،والمسرح بين الضحك والكوميديا ،والمسرح بين الأصالة والتجديد ،ومسألة ترجمة النص المسرحى،وهى فى هذا التناول النقدى لإشكاليات المسرح والحياة تمنح للنقد المسرحى المصرى إمكانات قراءة معنى التصورات التى يقدّمها النقد الجديد فى قراءة الواقع الثقافى،والنقدى،والسياسى،والمؤسساتى فى مصر،كما أنّها تحدّد موضوع المسرح المصرى لتضعه فى مختبر التحليل النقدى لفهم العرض المسرحى المصرى الذى أثار النقاش حول بنياته،ودلالاته التجريبية،كما أنها أرادت الوصول بفهمها إلى ما يريد إبلاغه هذا العرض من قضايا مصرية تمثّل القوة الدلالية الكامنة وراء قوته الدرامية التجريبية.

فكيف يفصح العرض المصرى عن دلالاته فى مختبر التحليل النقدى عند الدكتورة نهاد صليحة؟

وكيف تدافع الناقدة نهاد صليحة عن منهجها فى النقد أثناء قراءة العرض المسرحى دون التفريط فى أصول المسرح والدراما؟

المسرح المصرى فى مختبر نظرية العرض المسرحى

تتمسّك الناقدة نهاد صليحة بعرى القناعات المتمرّدة فى اختياراتها على مقاربة البعد الواحد فى النص، أو العرض المسرحى،و تثبت الذاتية ،والذوقية، ،والمعرفة بأصول المسرح والدراما ،ونظرية العرض المسرحى،وتدافع على أصول وقواعد المناهج الجديدة فى النقد، وكانت كلّما اقتربت من عُمق هذه الأصول فى قراءة العرض المسرحى المصرى، إلا وتريد أن تتريث فى تطبيق القواعد حرفيًا ،أو تقليدًا ،أوتمشيًا مع موضة التجديد ،دون مراعاة شرط التمثّل،والفهم، لأن أزمنة النظريات الأدبية،والنقدية فى هذا التريّث، موصولة الصلة إلى خصوصيات ثقافية مصرية محدّدة، تريد أن تطبع فهمها لهذه النظرية بميسمها الخاص،وتطبّق نظرية العرض المسرحى على قراءة العرض المسرحى المصرى برؤيتها الخاصة، وترسم لأسلوبها معنى الاختلاف، وتفرّق بين السرعة المتأنية، والتسرع المتهوّر فى تقبل، واستقبال هذه المعرفة النظرية، فتعطى لعنصر الزمن أهميته فى معرفة الضرويات التى يفرضها التاريخ العربى المحكوم بحتمية الخروج من أزمنة التخلف،والمحكوم بالرهان على الحداثة، ويتطلّع إلى زمن ما بعد الحداثة فى الإبداع، تحقيقاً للتطور، والتقدم المنشودين، تمشياً مع السرعة المتأنية المطلوبة التى لا تجافى هذه الضروريات،ولا تعاديها ،ولا تقصيها.

إن السرعة المتأنّية عند الناقدة نهاد صليحة هى الرغبة فى الوصول إلى النتائج المرجوة من التطور بعد وضع الأسس المتينة للثقافة المرجوة للمجتمع العربى، وهذه السرعة تبقى رهينة الزمن وصيرورته ،ورهن التاريخ العربى حاضراً ،ومستقبلا داخل السيرورة الثقافية العربية، تقدمًا أو انحسارًا ،حفاظاً على الهوية، أو ذوبانها فى الآخر.أما التسرع فهو محكوم عندها بغموض النتائج ،ولُبس الزمن ، ومحكوم بعشوائية الاختيارات، ومحكوم ـ حتمياً ـ بفشل التجربة التى تريد الوصول إلى معانى التاريخ والحضارة بلهفة مجنونة،ورغبة عمياء، دون عقلانية متبصرة حكيمة،تضبط إيقاع السير بهذه السرعة لالتحاق بالركب الحضارى الإنسانى دون التفريط بهذا التسرّع فى الرهانات الحقيقية لبناء حداثة المستقبل العربى.

إن عدم التغيّر فى الثقافة يصير بلا معنى حين تصبح هذه الثقافة مبنية على اختيارات التسرع العشوائى،وتبقى حبيسة هذا المأزق، وتصبح بذلك نسخة لنُسخ بدون أصل ،فى حين أن ما تريده الناقدة نهاد صليحة من المسير الثقافى الحقيقى المصرى هو الثقافة الحيوية الجديدة بالمعنى الثقافى الذى يصون بأصله العربى أصالته الثقافية فى العالم المتحوّل ،ويحافظ على هذا الأصل،ويطوّره،دون إغراقه فى مُستوردات نظرية جاهزة تنقضى فعاليتها بانقضاء تاريخ صلاحية استعمالها أثناء استخدام أصول غير الأصول العربية الثقافية.

ومن فهمها لعُمق العراك بين التيارات الفكرية العديدة التى تخترق مجالَ الثقافة المسرحية العربية فى الوطن العربى بهذه النظريات، ومن اعترافها بجدوى المحاولات المتعدّدة لكثير من النقاد، والمفكرين، والأدباء فى مصر، فى فرض دلالاتهم الخاصة على مفهوم "الأصالة" ،فى علاقتها بقضية المعاصرة،وقضية التأثير الثقافى، أو ما تسميه بالغزو الثقافى فى ظل العولمة،أرادت أن تقدّم موقفها من هذا التغيّر اعتمادًا على التوكيد على أن المسرح بهذه الأصالة، يبقى نشاطاً جماعيًا ـ أيضا ـ فى مرحلة الإعداد، والتنفيذ ،وهو نشاط جماعى ـ أيضا ـ فى مرحلة التلقى، لهذا





● فنان الديكور علاوة على خبرته فى الرسم والتصوير والنحت والهندسة المعمارية والمشاريع، فإنه أيضا يخترع ويصمم وينفذ أعمال الهندسة المعمارية المنقوشة، وكافة أنواع الزخرفة اللازمة للمسرح.

وجدت أن قضية الأصالة تمثل المفتاح السحرى لفهم ما يدور فى الساحة المسرحية المصرية من أشكال تجريب كلّها تسعى إلى أن تكون الضابط القوى للسرعة التى بها تصبح الأساليب العربية الحديثة جزءً لا يتجزّأ من نسيج مسرحى صميم ترقى به الإبداعية المصرية العربية فى مجال الدراما فكرياً لتغدو فنّا عالميا.

وبين هذه السرعة المتبصرة التى تسير فى الزمان وفى المكان،كسير يُنمّى القدرة على استشراف آفاق التجربة الثقافية، والنقدية العربية،وبين التسرع الاستهلاكى الذى يغمض عيون المتلقى على رؤية الذات، وفهم الآخر،وإدراك نوعية العلاقات السائدة فى العالم، تريد الناقد نهاد صليحة،الوصول بالسرعة الواعية بقنوات التواصل إلى ضمان السير المعرفى السليم للوصول إلى أفق المعنى،أو بلوغ المعانى التى لا يصل إليها النقد المثقف ،والتلقى المثقف،إلا بتوفّر شرط المهارة ،والحذق، والفهم،والقدرة على إنجاز معانى هذا الفهم فى معانى النقد ،وفهم معانى الخطابات والعلامات المتداخلة ،والمتجاورة ،والمتقاطعة،التى تكوّن فى متخيّل التجريب المسرحى القدرة الممكنة التى تتمرّد على الواقع الفنى ،وتتمرّد على الجماليات المحنّطة،كما أحدثت ذلك الثورة الحداثية التى تحدثُ فى المجتمع الثقافى والفنى الغربى.

وترى أن هذه السرعة فى التحديث هى التى تُصلح ما أفسده التكرار،وشوّهه التقليد، و وحنّطه الجمود الفكرى،وقتلته الانغلاقية المميتة،ومعنى هذا أن التحديث هو الذى يهدّم أركان كل ما قام على باطل، وهو ما لمسته فى تمظهرات النقد المسرحى وتحولاته فى مصرٍ حين أكّدت ذلك بقولها : (لقد بدأ النقد لمسرحى يصلح من مساره ،ويجتهد فى تحليل العرض المسرح ـ بقدر اجتهاده فى تحليل النص ـ ويهتم بإبداع المخرج ـ وفنّانى العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف،بل يرصد الجدل، والتراسل، والحوار بين النص والعرض، وما يُثمره ذلك من تنوع، وثراء فى دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية)

هذا جعلها تتبنى ـ بفهم عميق وموضوعى ـ نظريات التلقى المسرحى، وشعرياته،وتتبنى نظريات العرض المسرحى ومداراته،و تعى الفروقات بين الممارسة النقدية التى كانت تركّز على النص الأدبى الدرامى المكتوب،وبين أشكال تلقى المسرح فى شعريات النظرية التواصلية ،وتدرك الفرق بين نقود كانت لا تعطى الأهمية للمكوّنات الأخرى للمسرح بعد إنجازه كنشاط إبداعى جماعى أثناء التواصل مع المتلقى كمُكمّلٍ للعملية التواصلية،وتلق يتبنّى نظريات التلقى اعتماداً على رولان بارت،و إيزرً،وياوس،وباتريس بافيس،وآن أوبيرسفيلد...

وعلى الرغم من اختلاف منظور كل ناقد من هؤلاء،فى تلقى بهاء وجماليات المسرح، فإن التلقى المسرحى صار عالما من العوالم التى تستدعى نوعاً جديداً من تلقى المسرح،وصار محكومًا بردّ القيمة إلى بنيات النص وعلاماته،والتفريق بين التلقى الضمنى، والناقد المفترض،والناقد المبدع الذى يشارك فى إبداع نص العرض بإبداع نص التلقى.وفى هذا المضمار تتحدّث الناقدة نهاد صليحة عن هذه الثورة التى حقّقها زمن التلقى الجديد فى أزمنة التلقى المسرحى العربى،وتعتبره تجاوزًا لكل أشكال المقاربات النقدية فتقول:(إن التطرق إلى مناقشة التلقّى يمثّل فى تصوّرى مشروع ثورة ضدّ سلطوية المؤسسات الأدبية،والفنية،والنقدية،والأكاديمية،بل والسياسية والتراثية أيضا"أى المؤسسات التى تبنى فرضية ثبات المعنى وخلوده،والتى يتسيّد فيها النص الموروث الحقيقة التاريخية،والتفاعلات الاجتماعية",إنها ثورة تُجادل الحق المطلق للمؤسسات فى إعطاء المعنى، وتحديده، وإرساء القيم، وتنقل هذا الحق إلى "المتلقى/ المواطن" القابع فى ظلام تجهيل الهوية،فى ساحات الفعل "المسرحى/الاجتماعى"،وذلك بغية أن يتحّول من متفرج سلبى إلى مشارك فى صنع المعنى،ومؤسس إيجابى "للعرض/الفعل"،معرفياً وجمالياً،وإلى واضع للقيمة"فى نسبتها التاريخية،المتحوّلة دوما").

وبهذا التوجّه الجديد فى تلقى العرض المسرحى المصرى والعالمى، أعلنت الناقدة نهاد صليحة عن أسباب تبنى هذا المسير الثورى،وأعلنت عن كيفية تطبيقه على المسرح المصرى لتنتقل بتلقيها المبدع للعرض المسرحى إلى زمن التلقى المشارك فى إبداع هذا العرض، اعتماداً على قراءة نصوص العديد من الكتاب الذين كانوا وراء تطوير أساليب تأصيل معانى المسرح المصرى،مثل ألفريد فرج،ويوسف إدريس،ومحمود دياب،ورأفت الدويرى،وعبد العزيز حمودة،وفوزى فهمى،واعتمادا ـ أيضا ـ على نتاجات مبدعين لزمن العرض المسرحى تحدّثت عنهم بحبّ ممزوج بقراءة عاشقة لتجاربهم فى كتابها "المسرح بين النص والعرض"،وقدّمت قراءتها للنصوص التى تحوّلت بفضل إبداعاتهم إلى عروض خرجت على النمطية فى تطويق العمل الجماعى فى عمل المخرج وحده دون الالتفات إلى جماعية العمل الفنى،ومشاركة مختلف التخصصات التى تنسجم فى بنية نص العرض.ومن بين هذه المسرحيات/ العروض:

"تحت الأرض "تأليف محمد سلماوى وإخراج فهمى الخولى.

"ابن الكلب" تأليف عبد العزيز حمودة،إخراج أحمد زكى.

"دماء على ستار الكعبة"تأليف فاروق جويدة،إخراج هانى مطاوع.

"الملك هو الملك"تأليف سعد الله ونوس، إخراج مراد منير.

"عفريت لكل مواطن"تأليف لينين الرملى،إخراج محمد أبو داود.

"أهلا يا بكوات"تأليف لينين الرملى، إخراج عصام السيد.

"سالومى"،تأليف محمد سلماوى إخراج فهمى الخولى.

"الغربان"تأليف محمد عنانى، إخراج كمال الدين حسين.

"انقلاب"إعداد جلال الشرقاوى من خلال أشعار صلاح جاهين إخراج جلال الشرقاوى.

"القاهرة 80إعداد السيد طليب وسمير العصفورى،عن رواية "قتل الزعيم" للروائى نجيب محفوظ"،إخراج سمير العصفورى.

"عصفور الجنة"تأليف بيومى قنديل،إخراج الدكتور محمد عبد المعطى.

"أوبريت الشحاذين"إعداد عزت عبد الوهاب عن برتولد بريخت"أوبرا الثلاث بنسات"،إخراج عبدالرحمن الشافعى.

"الحادثة"تأليف لينين الرملى(عن رواية "جامع الفراشات" للكاتب البريطانى جون روبرت فاولز)إخراج عصام السيد.

"سجن النساء"، تأليف فتحية العسال، إخراج الدكتور عادل هاشم.

وأبانت الناقدة نهاد صليحة فى قراءتها لهذه العروض عن إلمام وإدراك عميقين لطبيعة التكوين الدلالى والعلاماتى والاجتماعى لهذه العروض، وكشفت عن عمق متابعة حثيثة للتجربة المسرحية المصرية فى تجربة إبداع العرض المسرحى،ولم تتحدث ـ فقط ـ عن المؤلفين،والمخرجين، بل تحدّثت على العمل الجماعى الذى كان وراء إنجازه مصمّمو الديكور، و مؤلفو الموسيقى التصويرية الدرامية،ومصمّمو الزىّ المسرحى،ومصمّمو الرقصات،وتحدّثت عن مساهمة المؤسسة المنتجة للعرض،وأشارت إلى تاريخ ومكان تقديمه،وهى فى هذه القراءة المتفحّصة الشاملة أرادت أن تكون وفية للمنهاج الذى اتبعته لتحقيق الأهداف التالية:

تثوير مناهج النقد المسرحى، وتحريرها من تبعيتها للأدب من خلال عملها التطبيقى.

العمل بهذا التطبيق للمناهج الجديدة على تغيير مسيرات النقد العربى الحديث والدخول به فى أزمنة ما بعد الحداثة،أو ما بعد البنيوية،والتى ولد فى رحمها النقد التفكيكى،ونظرية التلقى أوما تسميه الناقدة "نظرية الاستقبال"حسب الترجمة التى تقدّمها للمصطلح.

الدعوة إلى عدم البقاء فى عزلة آمنة بعيدة عن الفكر النقدى المعاصر.

وهى بهذا الإنجاز القرائى الإبداعى تكون قد وضعت سؤال المعرفة النقدية، ووضعت هوية المجتمع المصرى فى سياق قرائى جديد مبرّرة هذا الاختيار بتبنّى معان جديدة، ترتبط برهانات جديدة تروم بها أن يمتلك النقد المسرحى العربى فهماً بديلا عن الفهم السائد فى الممارسة النقدية ،تثويراً ـ أولا ـ لمستوى فهم الواقع المصرى ،و ـ ثانياً ـ يكون فهماً أكثر عمقاً لشعرية ودرامية الدراما أثناء تجريب أدوات إجرائية جديدة تكون أكثر فعالية فى المعرفة النقدية المبدعة،وتكون أكثر قدرة على فهم إشكاليات التبعية ،وفهم تحولات المجتمع المصرى.

فما المفاهيم التى رصدتها الناقدة فى خطابها النقدى حول التبعية والهوّية والمجتمع المصرى؟

وكيف تبرز كفاياتها النقدية،ومهاراتها لإبراز معانى مصر فى صورة البناء الدرامى فى علاقاته بالتجريب المسرحى،وبالثقافة،وبالتاريخ المصرى؟

المغرب
د. عبد الرحمن بن زيدان

قراءاتها أفصحت عن إلمام وإدراك عميقين لطبيعة التكوين الدلالى والعلاماتى والاجتماعى للعروض التى تناولتها




أصلحت ما أفسده التكرار وشوهه التقليد وحنطه الجمود الفكرى




الكمبوشة



د. أبوالحسن سلام

دبة النملة .. وبسمة سلماوى

توقفت طويلا أمام موقف الملك اليهودى سليمان من النملة ، إذ سمعها تحذر صويحباتها من دهس أرجل جنده لقبيلة النمل دون أن يشعر الجند !! كما لو أنهم كانوا من الرحمة بحيث لو شعروا بأن الطريق ملىء بالنمل ، لأخذتهم الرحمة ، وتوقفوا عن السير – مثلا – أو غيروا طريق سير موكب سيدهم !!

ولا أدرى هل جند اليهود على أيام الملك سليمان ، غير جند اليهود على أيام شارون أو باراك أو نتنياهو مثلا !!

ولا أدرى – على أى حال - ما إذا كانت النمل قد تمكنت من دخول مساكنها قبل أن تحطمها أقدام جند سليمان أم لا !! وفى تصورى أن النمل لن يتمكن من دخول منازله ، حتى ولو كانت له مراوح كمراوح طائرات الآباتشى التى دمرت بيوت الفلسطينيين ومزارعهم ومعاملهم ومدارسهم وقتلت أطفالهم ونساءهم ؛ فأبواب مساكن النمل - فيما لاحظت - لا تسمح إلا بمرور نملة وراء نملة ، ومن ناحية ثانية فإن النمل أكثر تمدنا ورقيا من البشر ، حيث يستحيل أن تتجاوز نملة من وراء نملة من أمام فى طابور مسيرة النمل الحضارية .

أقول ذلك بمناسبة انتخابات اتحاد الكتاب التى جرت يوم الجمعة 28مارس الماضى بدار عرض المسرح الحديث بالقاهرة ، حيث جرت احتفالية مناقشة الميزانية الختامية فى جو يراوح بين الشد من جانب بعض الكتاب والسماحة من جانب رئيس الاتحاد الأستاذ سلماوى ، فكثيرا ما تعلو أصوات القاعدة ويخفت صوت المنصة ، دون أن نستبين شيئا من مطلب الصوت المرتفع، إلاّ من خلال ردود سلماوى – رئيس الجمعية العمومية- عليها .غير أن الذى ذكّرنى بدبة النملة التى أضحكت الملك سليمان،هى ابتسامة سلماوى نفسه التى لم تفارقه أبدا وهو يخترق زحمة الكتاب فى تكدسهم أمام فتحات خنادق إجراء عملية التصويت ، فى محاولات التدافع الجماعى غير الحضارى للمرور من فتحة الدخول إلى الأماكن الفرعية المخصصة للعملية الانتخابية بالسرادق المنصوب بمدخل مسرح السلام . ومع أنى لم أجد سببا لتبسم الملك اليهودى وجنده يدهسون بأقدامهم جيش النمل فى طريق سيرهم – دون أن يشعروا !! –وهو أمر طبيعى لأن النمل تعوق حركة التقدم – أقصد تقدم الجيش – كما لم أجد سببا لتبسم سلماوى لدهس الكتاب لأقدام بعضهم بعضا ، وتزاحمهم فى محاولة اقتحام جماعى متسارع ، دون أن يكون هناك تهديد من أعضاء مجلس الاتحاد ، يدعو قبيلة كتاب مصر إلى الإسراع لدخول أماكن إجراء العملية الانتخابية ، ضاربين بفكرة نظام الطوابير عرض الحائط –ربما لأن المصريين قد عانوا منها طويلا فى ظل النظام الشمولى –أو ربما لرفضهم التشبه بنملة سليمان . غير أنى عبر مسيرة عودتى إلى الإسكندرية لم يفارقنى التفكير بحثا عن سبب البسمة السليمانية التراثية من دبة النملة ، وسبب البسمة السلماوية الحداثية من تلكم العملة .

● د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح قرر افتتاح المهرجان الأول للضحك خلال النصف الثانى من مايو الجارى.

• إن ترجمة النص إلى تشكيل يحمل معنى المسرحية، ويبلور فكرتها، ويعبر عن أحداثها لا يتأتى إلا بالبحث فى علاقات الخطوط بعضها ببعض.



انتهى مهرجان المسرح الخليجى العاشر

التوابع تتوالى.. والإنقاذ مطلوب على وجه السرعة

تتوالى توابع مهرجان الخليج المسرحى العاشر الذى يبدو أنه الزلزال الذى دفع رجال المسرح الخليجى إلى التحدث لأول مرة وبكل وضوح عن حقيقة المهرجان الذى كان الأمل فيه عظيما عندما أقيم لأول مرة عام 1988، ثم أفاق الجميع فجأة عام 2009 أى بعد أكثر من عشرين سنة ليكتشفوا أن المهرجان لم ينجح فى تحقيق أهدافه حتى الآن !!

مهرجان الخليج المسرحى تنظمه منذ يومه الأول لجنة أنشئت من أجله تتبع مجلس التعاون الخليجى ولها كل إمكانيات دول مجلس التعاون الخليجى المادية والمعنوية الكبيرة، ولذلك كانت أهداف المهرجان المعلنة بنفس حجم هذه الإمكانيات الكبيرة .. حتى يتم الصرف على المهرجان من ميزانية مجلس التعاون الخليجى الكبيرة .. وأهم هذه الأهداف تطوير العروض المسرحية فى دول الخليج والنهوض بالفرق الأهلية الخليجية وغيرها من الأهداف الكبيرة التى من أجلها وافق وزراء الثقافة فى اجتماعهم فى عمان على المهرجان لتتم إقامته كل عامين فى أحد بلدان الخليج .. وهو ما قد تحقق بنجاح كبير من حيث استمرار المهرجان وإن كان لم ينجح حتى الآن فى تحقيق أهدافه لأسباب كثيرة منها أن المهرجان لم يتجاوز فكرته النبيلة حتى اليوم !!

اللجنة الدائمة تمارس نشاطها بشكل فردى دون التعاون مع الجهات المختصة

منذ البداية تم انتخاب لجنة دائمة للمهرجان ، كما تم انتخاب الدكتور إبراهيم غلوم رئيسا لها، واستمرت اللجنة فى التخطيط للمهرجان والإشراف على التنفيذ منذ المهرجان الخليجى الأول فى الكويت عام 1988 .. وبالطبع كان لهذه اللجنة التى تحمل اسم " مجلس التعاون " كل مميزات " المجلس " ، فهى تعقد اجتماعاتها فى ضيافة إحدى الدول الخليجية الشهيرة بكرم الضيافة ، وتقوم اللجنة بمنح هذه الدولة أو تلك شرف إقامة المهرجان على نفقتها وليس على نفقة " المجلس " ، وبالطبع لهذه اللجنة الحق فى تقاضى المكافآت الشهرية أو السنوية مقابل عملها الذى ظل فى إطار الأسرار التى لا يعلمها أحد ليرى الجميع فقط نتائج عملها فى المهرجان الذى يقام بانتظام .. وبالتالى كان من المنطقى أن يكون للمهرجان نفس السمات والأفكار والأساليب وكذلك الأهداف البراقة المعلنة رغم عدم تحققها .. أيضا منذ المهرجان الأول .. ومع ذلك لم يفكر " مجلس التعاون الخليجى " فى إجراء أى تغيير أو إضافة أو تعديل فى اللجنة أو خططها المعلنة واستمر الحال على ماهو عليه منذ سنوات طويلة دون أى تداول للسلطة داخل اللجنة حتى بين الأعضاء من دول مجلس التعاون الخليجى ، وهو ما أدى إلى أن تسخر الناقدة الكويتية الكبيرة ليلى أحمد من الأمر برمته بتغييرها اسم " مجلس التعاون " إلى " مجلس التهاون " بسبب أخطاء اللجنة المتكررة .

والحقيقة أنه إذا كان تداول الأفكار والمراكز والسلطة ، فى المسرح على الأقل ، أمرا محمودا تطالب به عادة المسرحيات والتجمعات الثقافية والأفراد، لذلك كان من الواجب ان يعيد مجلس التعاون الخليجى النظر فى أمر اللجنة ونشاطها وإنتاجها وتكوينها خاصة مع توالى ظهور واستمرار " مشاكل " المهرجان الخليجى وهو النشاط الأبرز والوحيد تقريبا لهذه اللجنة ولكن ذلك لم ولن يتحقق ببساطة لأن المجلس نفسه لا يعترف حقيقة بالمسرح ومهرجانه الخليجى الأول أو العاشر رغم أنه يقام تحت اسم ومظلة " مجلس التعاون الخليجى " .. والدليل هو أن موقع المجلس الرسمى على النت لا يسجل أى نشاط للجنة التابعة له بل وحتى اسمها لا وجود له .. والأكثر أن يتعمد أصحاب الموقع الرسمى التعتيم على هذا النشاط الهام ولجنته لأنه بالبحث فى الموقع عن اللجنة ونشاطاتها ومطبوعاتها لا يقوم الموقع صراحة بالاعتراف بعدم وجودها وإنما يتعمد تأكيد وجودها فى مكان يحدده ويحيل الباحث إليه .. وسرعان ما يكتشف المرء أنه مجرد إرشاد مضلل عندما لا يخرج من الموقع الرسمى بأى نتيجة بشأن المسرح الخليجى ومهرجانه ولجنته الدائمة !!

هل من المعقول أن يحضر عضو لجنة التحكيم عرضاً واحداً ثم يغادر إلى بلاده

ولا شك أن أهل المسرح واللجنة ، وهم أدرى بشعاب المسرح الخليجى ومهرجانه ولجنته الدائمة ، كانوا أول من يعلم أن الأمر والمهرجان نفسه لا يمكن أن يستمر بنفس الوتيرة إلى الأبد ، لذلك أقاموا هذا العام بمناسبة مرور عشرين سنة على بداية مهرجان المسرح الخليجى ندوة بعنوان " المهرجان .. الواقع والمستقبل " من المفترض أنها تتناول المهرجان وإنجازاته ومشاكله وطرق حلها بجانب الرؤية المستقبلية له فى ضوء الخبرة المتراكمة خلال التجربة الطويلة التى مر بها المهرجان والمسرح الخليجى نفسه وفرقه الأهلية التى تحمل اللجنة اسمها .. ولكن ما تم طرحه خلال الندوة لم يكن كافيا رغم أنه قد شارك فيها أصحاب الأسماء الكبيرة والقديمة " عبد العزيز السريع –الكويت ، موسى زينل – قطر ، والدكتور إبراهيم غلوم من البحرين " وهم الذين ساهموا بقدر كبير فى إقامة المهرجان واللجنة ذاتها . وللأسف لم يكن ما قاموا بطرحه فى الندوة أكثر من إعادة تذكير بالظروف العامة التى صاحبت إنشاء اللجنة والمهرجان مع خوف ضمنى على استمرار المهرجان !!

وإذا كان موسى زينل قد أنهى حديث ذكرياته عن المهرجان بإعلان خشيته عليه " أخشى على هذا المهرجان من الخلافات وإحباطات رجال المسرح أنفسهم " ، فإن عبدالعزيز السريع الذى كان رئيساً لمجلس إدارة فرقة المسرح العربى ومسئولا حكوميا فى المجلس الوطنى أثناء إنشاء المهرجان واللجنة قد أشار إلى الصعوبات الحكومية التى تم التغلب عليها من أجل إنشاء المهرجان واللجنة التى تم فيها انتخاب د. إبراهيم غلوم رئيسا لها أيضا منذ ذلك الزمن البعيد .

أما الدكتور إبراهيم غلوم الرئيس الأول والدائم لهذه اللجنة منذ إنشائها فقد كان من المنتظر أن نتعرف على الكثير من حديثه عن " المهرجان .. الواقع والمستقبل " خاصة وأن ذلك هو عنوان الندوة ، وبالطبع لا يوجد من هو أكثر خبرة منه فى هذا الأمر الذى لازمه وترأسه لأكثر من عشرين سنة ، ولكن مع نهاية حديثه لابد أن ندرك حقيقة واقع ومستقبل المهرجان الضبابية ، فهو ينتهى بعد السرد الطويل إلى القول "الآن نسأل أنفسنا ما المتغيرات التى طرأت على هذه التجربة ؟ وهل يمكن تطوير التجربة ؟ وما مستقبلها ؟ " وكلها أسئلة مشروعة يمكن قبولها من أى إنسان غير رئيس اللجنة الذى لابد أن يكون خلال السنوات الطويلة قد توصل إلى إجابة شافية وعلمية أكيدة عنها خاصة وأنه الرئيس الذى مر بكل مراحل المهرجانات وعانى مرارة أو حلاوة واقعها .. كما أنه هو الأقدر على استشراف آفاق مستقبلها بحكم تجربته الطويلة .. ولهذا لا يمكن قبول قيامه فقط بطرح الأسئلة منتظرا من الآخرين الإجابة عليها فى حين أنه الوحيد الذى لديه الإجابة أو على الأقل الذى يجب أن تكون لديه .. وبدلا من ذلك يعود إلى طرح المزيد من الأسئلة بقوله " بعد هذه الفترة الزمنية هل تطورت العروض حقيقة كما هو منصوص عليه فى بنود المهرجان، هل تحققت أهدافنا عبر هذا المهرجان؟ وأسئلة كثيرة نطرحها على أنفسنا ولربما نجد إجابة عنها إذا عدنا إلى فرقنا الأهلية، وما يحدث لها، وننظر إلى أوضاعها المتردية فى الوقت الذى ننظم فيه مثل هذه المهرجانات وننفق عليها بسخاء، ولم يكن من الممكن أن نيأس أو نحبط " .

وإذا كان طرح الأسئلة حقا مشروعا لكل إنسان ، فإن الإجابة عليها تصبح من حق أصحاب الخبرة الذين يملكون على الأقل بعض الإجابات فى ضوء الخبرة المتراكمة وهو ما لم يتناوله رئيس اللجنة الدائمة للمهرجان الخليجى الذى يبدو أنه اكتفى بالإشارة إلى الإجابة المحتملة والكامنة فى تأكيده أن الفرق الأهلية أوضاعها متردية رغم المهرجان الذى ينفق عليه بسخاء !! وبغض النظر عن السخاء والبخل فى الإنفاق فإن الأهم هو اعتراف رئيس اللجنة الدائمة للفرق الأهلية الخليجية وبكل وضوح أن أوضاع الفرق الأهلية " متردية " وبالتالى فإنه يعترف بأن اللجنة الدائمة لم تنجح فى عملها أو هدفها الخاص بالنهوض بالفرق الأهلية الخليجية ..

وقبل أن ندرك أبعاد هذا الاعتراف وحجم التردى الذى أكده ليصبح فى مقدور أحد غيره محاولة الوصول إلى علاج لهذا التردى ، سرعان ما يذكر استحداث وزارات للثقافة فى بلاد الخليج وكأن ذلك أحد إنجازات اللجنة الدائمة للفرق الأهلية فقط لمجرد أن ذلك " هو حلم تحقق بعد أن طالبنا به منذ سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى " !! ليخرج ببعض النتائج البعيدة تماما عن المقدمات والموضوع حول " أهمية تغيير وضع المسرح " و " رعايته وتمويله " لينتهى إلى الحديث عن "ظاهرة المهرجانات الدولية التى صاغتها وزارات الثقافة من أجل تعزيز موقع دولنا على خارطة العالم للثقافة العربية، ويبدو واضحا فى استراتيجية هذه المهرجانات التى تهتم بتنوع الثقافات والانفتاح على العالم ما أحدث تداخلا فى الثقافات وضرورة استثمار الثقافة فى السوق .. و.. وأصبحت هناك ضرورة لحركة مهرجانات الرفاهية والتسوق " ..

الحقيقة أن كل هذه الأقوال الكبيرة والشعارات البراقة مجرد تنويع على الشعارات الأكبر والأكثر بريقا التى صاحبت إنشاء اللجنة الدائمة للفرق الأهلية الخليجية ومهرجان المسرح الخليجى. وإذا كانت الشعارات الأقدم قد ظلت مجرد أقوال أو أحلام لم ينجح أحد فى تحقيقها باعترافه هو نفسه بتردى حال الفرق الأهلية ، فإن الطرح الجديد يظل مجرد محاولة للهروب من الواقع "المتردى" للفرق الأهلية الخليجية ، مع الاعتراف من جانبنا بأنها



• أتوبيس الفن الجميل التابع لهيئة قصور الثقافة نظم الأسبوع الماضى احتفالية بعنوان « القدس لنا » بمناسبة أعياد تحرير سيناء.



● إن المسرح ليس متحفا يكون فيه التصميم مطابقا للعصر ذاته الذى كتب فيه النص، ولكنه كوبرى لنقل ذلك النص إلى زماننا الذى نعيشه ونحبه، مع التمتع الكامل بالمعنى الروحى والدرامى والجمالى للمسرحية.

ليس للمهرجان أى وجود على خارطة العالم المسرحية



النقاد مارسوا مجاملة بعض العروض من أجل مصلحتهم الشخصية



محاولة ترتدى أبهى الحلل .. اللفظية .. التى قد تخدع الناس لبعض الوقت والذى قد يصل إلى ما هو أكثر بكثير من عشرين سنة قادمة تماثل كل عمر الأقوال البراقة التى أدت إلى ظهور المهرجان الخليجى ولجنته الدائمة ..

وبعيدا عن الأقوال والشعارات الجميلة المرسلة ، فإن الحقيقة الثابتة هى أن تغيير وضع المسرح الخليجى كان وسيظل أمرا تناوله وسيتناوله رجال المسرح الخليجى خاصة وأن اللجنة الدائمة التى كانت مهمتها الأولى تغيير وضع المسرح الخليجى لم تنجح باعتراف رئيسها فى هذا الأمر ! أما الحديث عن رعاية المسرح الخليجى وتمويله فإنه حديث يقود إلى تصور أن المسرح الخليجى وفرقه الأهلية يتم تمويلها بعيدا عن ميزانية دول الخليج وهو أمر غير حقيقى على الإطلاق فلم نسمع أن أحد التجار قد أنشأ فرقة مسرحية أو ساهم فى إرسال أى فرقة خليجية إلى أى مهرجان عربى أو عالمى أو أرسل بعض المبعوثين لدراسة فنون المسرح على نفقته ، أو حتى تبرع ببدل سفر أعضاء الفرقة فى أى مهرجان !! فكلها تتحملها دول مجلس التعاون الخليجى .. ولذلك أيضا فإن مجرد التلويح باستثمار الثقافة ليس أكثر من أمل بعيد عن الواقع والحقيقة بدليل اعترافه هو نفسه بتردى حال الفرق الأهلية الخليجية ، وبالطبع لا يمكن تصور أنه يطالب باستثمار ثقافة هذا التردى المسرحى !!

أما تأكيده على أنه قد أصبحت هناك ضرورة لحركة "مهرجانات الرفاهية والتسوق" فإنه قد يعنى ضمنا تسليمه أن المهرجان المسرحى " الثقافى " فى ضوء تجربته لم يعد مجديا أو محققا لأهدافه وهو أمر جدير بالبحث والمناقشة للوصول إلى نتائج حقيقية تعتمد على الشفافية المطلقة وليس على مجرد طرح الأسئلة التى تصور أن هناك محاولة للاقتراب من المشكلة دون أن تهدف إلى ذلك بالفعل ..

يبقى الأهم هو ما جاء فى طرحه عن " ظاهرة المهرجانات الدولية التى صاغتها وزارات الثقافة من أجل تعزيز موقع دولنا على خارطة العالم للثقافة العربية ، ويبدو واضحا فى استراتيجية هذه المهرجانات التى تهتم بتنوع الثقافات والانفتاح على العالم ما أحدث تداخلا فى الثقافات " وهو أمر غير صحيح جملة وتفصيلا ، فمهرجان المسرح الخليجى مهرجان إقليمى محدد لدول مجلس التعاون الخليجى ، وكل دول مجلس التعاون الخليجى لم تُقم أى مهرجان دولى للمسرح ، وبالتالى ليس للمهرجان المسرحى الخليجى أى وجود " على خارطة العالم " سواء كان ذلك " للثقافة العربية " أو " العالمية " مما يبطل أى ادعاء عن تنوع وتداخل الثقافات والانفتاح على العالم ، ليظل فى إطاره الخليجى البحت ، وهو أمر هام فى حد ذاته ، يكفى كسبب منطقى لإقامة مهرجان المسرح الخليجى بالصورة القادرة على تحقيق أهدافه وليس كما هو حادث حاليا .. والادعاء بغير ذلك أمر بعيد عن الحقيقة تماما ..

كل هذه الحقائق يعلمها بلا شك رجال المسرح الخليجى من القدامى والمحدثين ، ولا يكفى لتغييرها أى ادعاء أو تجميل لفظى .. كما أن الصبر الطويل على النقائص والمشاكل المزمنة فى المهرجان الخليجى بل وعدم القدرة على تحقيق أهدافه ، رغم كل الإمكانيات المادية الكبيرة التى توفرها دول مجلس التعاون وليس مجلس التعاون نفسه ، وهى نفسها الحقائق التى لم ينجح فى تغييرها حديث رئيس اللجنة ، وأدت إلى ظهور توابع زلزال المهرجان التى ظهرت فى البحرين فى الدورة السابقة واستمرت أثناء إنعقاده فى الكويت منذ أيام ..

بدأت التوابع بانسحاب وفد قطر من بعض أنشطة المهرجان الشكلية ووجه الدكتور حسن رشيد نقدا مريرا للنقاد فى الندوات التطبيقية " الذين يجاملون لحساب مصلحتهم الشخصية لكى يرسلوا لهم دعوة للمهرجانات القادمة " ، وكشف بدر الرفاعى أمين عام المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب وهى الجهة المنظمة للمهرجان الأخير حقيقة اللجنة الدائمة للفرق الأهلية المسرحية التابعة للأمانة العامة لدول مجلس التعاون الخليجى عندما أكد " ضعف اللجنة التى تدير المهرجان منذ أكثر من عشرين سنة " ودلل على ذلك بقوله " قبل انطلاق المهرجان طلبت منى اللجنة الدائمة عقد جمعية عمومية وقمت بتوفير كافة الترتيبات والتجهيزات لهم وفوجئت بأنهم اجتمعوا لمناقشة نقطتين فقط هما انتخاب الرئيس وتحديد مكان المهرجان المقبل" ، أى إن اللجنة لا تهتم حقيقة بمشاكل المسرح الخليجى ومهرجانه وحقيقة الأهداف المعلنة عن اللجنة ودورها مادامت تهتم فقط بانتخاب الرئيس ومكان إقامة المهرجان القادم دون أن يتساءل أحد حول عملية الانتخاب الشكلية للرئيس مادام هو نفسه الأوحد منذ بداية المهرجان .. ثم ألا يحق لنا التساؤل حول مدى حق رؤساء الجمهوريات العرب فى البقاء فى مناصبهم عبر انتخابات مماثلة لانتخابات لجنة مسرح الفرق الأهلية الخليجية !!

أيضا وجه بدر الرفاعى للمهرجان ولجنته المزيد من النقد موضحا أن " هذا المهرجان من المفترض أن يتم فيه تبادل الخبرات، ولكنه تحول إلى حلبة مصارعة، فهناك ضعف من قبل اللجنة الدائمة التى تدير هذا المهرجان " ، كما وجه النقد للندوات النقاشية الشكلية فى المهرجان ، فالأولى لم يخرج عنها أى مقترحات محددة ، ببنما كانت الندوة الثانية سلبية ، أما توصيات الحلقة النقاشية المقرر رفعها لوزراء ثقافة دول المجلس فإنها تتسم بالعمومية والإنشائية التى لا جدوى منها ..

ووصلت توابع المهرجان إلى حد بعيد عندما وصل اتهام مخرج العرض البحرينى للجنة المنظمة إلى حد قوله " أفا يا كويت" ، وهى كلمة جرحت الجميع على حد قول بدر الرفاعى الذى أكد أن " الكويت قدمت الكثير لهم ولم يكن هناك من تقصير" ، وأعلن الرفاعى استغرابه من موقف الدكتور إبراهيم غلوم الذى اكتفى بالقول لى "امسحها فى وجهى" ولم يتخذ أى إجراء بحق هذا المخرج ، لينتهى إلى التساؤل عن موقف اللجنة الدائمة " أين موقف اللجنة الدائمة عندما حضر أحد أعضاء لجان التحكيم أول عرض وغادر البلاد ثم حضر فى العرض الأخير" ، لينتهى إلى " أنهم يقومون بلعبة فاسدة ومضرة على العمل الخليجى المشترك، فاللجنة الدائمة بحاجة إلى تقييم نفسها وإعادة النظر فى أسلوب عملها."

وبعيدا عن الخطأ ولتجاوز و"حب الخشوم" و"امسحها فى وجهى" لابد أن يكون من المثير للدهشة الوجود الشكلى لأحد أعضاء لجنة التحكيم الذى حضر فقط لمشاهدة العرض الأول والأخير بينما مهمته هى " الحكم والتقييم " لكل عروض المهرجان .. وهو ما يلقى بظلال من الشك حول عملية التحكيم فى المهرجان ككل خاصة وأنها محل شك وشكوى دائمة فى المهرجان ولا يكفى صمت اللجنة المنظمة أو حتى قيامها باتخاذ إجراء شكلى غير معلن مع العضو الغائب .. ببساطة لأن الشك سيصل إلى كل أعمال ونتائج اللجنة نفسها !!

من ناحية أخرى ، فإن الفنان الكويتى أحمد الصالح الذى مثل الكويت مع عبد العزيز السريع فى الاجتماعات التمهيدية التى أدت إلى إنشاء المهرجان والتى تم فيها انتخاب أول وآخر رئيس للجنة حتى الآن فقد أعلنها صريحة بلا أى مواربة " للأسف اللجنة الدائمة تمارس نشاطها بشكل فردى دون التعاون مع الجهات المختصة الثقافية ، فهذه اللجنة بحاجة الى إعادة صياغة من أجل البقاء على التجمع الخليجى المشترك."

رأى الفنان القديم الممارس والمتابع والمؤسس لابد أن يشير إلى حجم الخلل ليس فقط فى عمل اللجنة الفردى أو الجماعى ولكن أيضا يحمل دعوة واضحة لإعادة النظر فى كل ذلك حتى يمكن الحفاظ على بقاء هذا التجمع الخليجى المشترك . وهنا لا يمكن إغفال رأى مخضرم آخر قديم ومؤسس ومتابع جاد هو موسى زينل الذى قال وبوضوح تام " أخشى على هذا المهرجان من الخلافات وإحباطات رجال المسرح أنفسهم " .. وإن لم يقل إن الأمر أصبح أكبر من مجرد خلافات وإحباطات رجال المسرح .. لأنه قد وصل ببساطة إلى غياب منهج وأسلوب العمل فى المهرجان الخليجى للمسرح ككل .. ومنذ زمن طويل ..

هذا ومن الجدير بالذكر أن اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية فى دول مجلس التعاون كانت قد قامت بإصدار سلسلة (أبحاث وتجارب) فى ثلاثة أجزاء عام 2002م ، شارك فيها منذ سنوات كل من د. إبراهيم غلوم، وليد أبوبكر غسان المالح ، بول شاوول، خالد رمضان، جلال الشرقاوى، د. عونى كرومى، موسى زينل، د. سليمان الشطى والدكتور محمد حسن عبدالله ، وهى أبحاث قديمة ، استغرق طبعها ، رغم كل إمكانيات دول مجلس التعاون الخليجى ، عدة سنوات إلى 2002 ..!! أيضا .. يبدو أن اللجنة قد رأت أن الوحيد بينها الذى يستحق القراءة هو بحث رئيس اللجنة نفسه لذلك قامت بتوزيعه بالمجان على بعض رواد المهرجان العاشر عام 2009، لنشر الثقافة المسرحية أو ربما .. للتخلص منه كأحد الأصناف الراكدة فى المخازن !!

فى النهاية فإن الحركة المسرحية فى الخليج العربى والفرق الأهلية ومهرجان المسرح الخليجى الذى يعتبر أحد أهم المهرجانات المسرحية الراسخة فى الوطن العربى كلها تستحق المزيد من اهتمام مجلس " التعاون " الخليجى بشئون المسرح وفرقه الأهلية ومهرجانه الأوحد وحتى لا ينطبق عليه القول بأنه مجلس " التهاون" الخليجى .. فى أمور المسرح .. !!

من الكويت:

د. حمدى الجابرى

فضاءات حرة



د. حسن عطية

تحيا .. ماما

دون أن تتخلى عن أسلوبها المتميز فى صياغة عروضها المسرحية ، والمعتمدة على سرد الحكايات وتشخيص المواقف والشدو بالأغانى القديمة ، تقدم "عبير على" عرضها الجديد ، متقدمة به خطوات فى طريق تعاملها الفنى مع المسرح ، ومعلنة أنها تملك أدواتها كمخرجة تدير حركة الممثلين بوعى وحساسية ، وبطريقة مسرحية Mise en scène وليس بطريقة تحريك الممثلين فى المكان ، التى كانت تستخدمها فى أعمالها السابقة ، بجلوس مؤدي العروض على مقاعد بفضاء المسرح ، وتحرك كل واحد منهم فى مكانه متحدثا مع زملائه أو مع الجمهور ، حتى ينتهى حديثه ، فيترك مساحة الكلام لبقية زملاء الجلسة ، أما هنا فهى تقيم عرضها على نص قابل للمسرحة ، مرتكزة على شخصيات أقرب للدرامية ، يقدمها راو يستقبل الجمهور من خارج غرفة العرض المقامة على خشبة المسرح التقليدية ، لينقله إلى داخلها ، حيث غرفة الطعام التى تستقبل فيها جمهورها على عشائها ، والذى سنكتشف فيما بعد أنه الأخير فى إطار علاقاتها بذاتها كأسرة نووية وممتدة فى الزمان لماض سابق قديم.

ورغم جدة البناء المؤسس على مجموعة من الشخصيات المتشابكة أسريا ،فإن الحكى هو وسيلة العرض الأساسية لتقديم حاضر وماضى هذه الشخصيات ، فيتقدم الراوى مشيرا إلى صور الشخصيات المعلقة على الحوائط المحيطة بالجمهور ، فيذكر بعضا من سيرتها الذاتية ، تاركا فيما بعد كل شخصية تتحدث عن نفسها ، وتدخل فى حوار سريع مع بقية الشخصيات ، غير أنها ستظل طوال العرض ، وفق أسلوب "عبير على" المسرحى ، أسيرة ذاتها وأفكارها وهمومها الخاصة ، وغير قادرة على الدخول معها فى حدث درامى تؤثر فيه ويؤثر فيها ، مما يغيب إرادة الشخصية ودورها الفاعل لنفسها ولمجتمعها، ويجعلنا بدورنا ندرك أن مأساة هذه الأسرة البورجوازية لا تتجسد فى اكتشاف أفرادها لموت الأم وتعفن جثتها بحجرتها ، وهم يظنونها عائشة وسطهم ، ونراها نحن هائمة بينهم ، ويدعو العرض لها بالحياة بناء على عنوانه الأجنبى (فيفا ماما) أو (تحيا ماما) ، استلهاما للصيحة الإيطالية/الأسبانية Viva وإنما فى دوران الشخصيات ذاتها حول نفسها ومصالحها الذاتية ، واكتفائها بالتواجد داخل غرفة الطعام تتناول طوال الوقت ما يعيشها ، مما ينعكس بالسلب على حركة المجتمع ، فيحول التاريخ لمجموعة من المعلومات غير القادرة على تجذير واقع هذه الشخصيات فى أرضها ، وتنحصر كل جغرافيا الوطن فى بيت مغلق تتعفن فيه الأفكار كالأم الميتة .

يقول كتيب العرض إن ما نراه أمامنا هو نتاج (ورشة كتابة) لسهام عبد السلام ود. هانى عبد الناصر ، قاما فيها - فيما يبدو - بتجميع مجموعة من الحكايات من كتاب السيرة الذاتية لعالم الاجتماع د. "سيد عويس" (التاريخ الذى أحمله على ظهرى) ومجموعة (السيدة التى والرجل الذى لم) القصصية لـ "صبرى موسى" ورواية (حكايات عادية لملء الوقت) لـ "بهيجة حسين" ، وأن الكتابة المسرحية أو ما يشار إليه ب (الدراماتورجية) لهذه المادة المجمعة هى للمخرجة ، وهو ما يثير الالتباس حول الدور الذى لعبته "سهام" و"هانى" ، هل هو متوقف فقط على التقاط مجموعة حكايات الشخصيات من المصادر المذكورة ؟ ، وهل فكرة غرفة الطعام والموقف الجامع للشخصيات وحوارها هو من نسج المخرجة ؟ ، ومن ثم من بالضبط صاحب (النص المسرحى) ، ولا أقول (الدرامى) ، الذى شاهدناه بفضاء مسرح الهناجر ، وما المقصود بورشة الكتابة ؟ والدراماتورجية والمختبر الذى لحق باسم الفرقة ؟.

العرض فى النهاية هو عرض مسرحى ، ككل العروض المسرحية ، له من كتب أو شارك فى كتابة نصه ، حتى ولو كانت المخرجة نفسها ، وله مخرجته المسئولة عن العرض بأكمله ، ومسئولة عن الفرقة ذاتها فى حالتنا هنا ، بغض النظر عما يحدث داخلها ؛ تدريبا وإعدادا وتجهيزا للعرض ، والتعبيرات الملتبسة لا تنفع العرض ، وإنما قد تنتقص من امتيازه وسعادتنا به وبخطوة "عبير على" الواضحة نحو فن المسرح الحقيقى ، بعيدا عن ثرثرة النميمة القديمة.

● جامعة عين شمس أعلنت الأسبوع الماضى نتيجة مسابقتها السنوية للمسرح الجامعى.

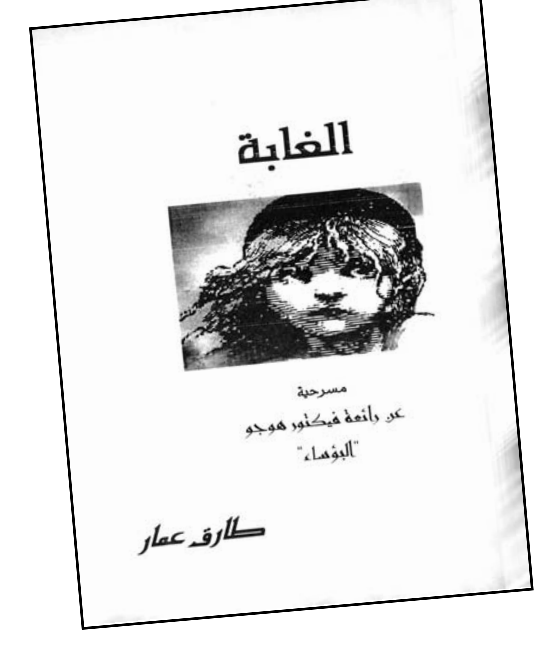


مسرحنا
جريدة كل المسرحيين



● إن البناء الفنى على أسس علمية بغرض النظر فى الأشياء من كل جوانبها لفهمها فهما أفضل، يزيد من إظهار الأشياء فى عناصرها الحيوية الثمينة.

هوجو فى «الغابة»



الغابة
(مسرحية عن رائعة فيكتور هوجو: البؤساء)
المؤلف: طارق عمار
عن إصدارات جماعة إفاقة الأدبية



منذ عددين تقريبا قدمنا عرضاً لمسرحية «عبده الكاتب.. ساحر الدراما» للمؤلف المسرحى محمد عبد المنعم زهران، والصادرة ضمن سلسلة إصدارات المجموعة الأدبية بالمنيا، وفى هذا العدد نستعرض كتاباً آخر لكاتب آخر، صادر عن مجموعة أدبية أخرى هى جماعة «إفاقة الأدبية» التى تصدر بالغربية بإشراف عام: ماهر نصر، ويرأس تحريرها أمير نصار، كما تحمل صفحة التعريف بالجماعه لأدبية أسماء عدد من المؤسسين هم «إبراهيم المتولى، إبراهيم الملاح، فتحى بكر» وتضم هيئة تحرير الكتاب: محمد أبو الفتوح، محمد دراز، ومحمد عزيز.

وأظننا سوف نوالى تقديم إصدارات أخرى عن جماعات أدبية أخرى بدأت تبزغ فى الأفق لتعيد إلى أذهاننا من جديد حركة مجلات وإصدارات «الماستر» التى شكلت ظاهرة لافتة فى عقدى السبيعينيات والثمانينيات من القرن الماضى، والتى حملت مهمة تقديم إبداعات هذين الجيلين إلى الوسط الثقافى المصرى، ونأمل أن تسهم حركة هذه الإصدارات الجديدة فى تعريفنا بكتاب جدد أرادوا أن يقدموا لنا أنفسهم على «هامش» المؤسسات الرسمية كسابقيهم.

اعترافاً بالجميل والمشاركة الفنية أهدى المؤلف كتابه إلى أصدقائه من المسرحيين واصفاً إياهم بالمجانين مثله تماما والمهمومين أيضا، كما واصل الإهداء إلى المخرج السيد فجل الذى يعد واحدا من كبار المخرجين فى أقاليم مصر والمؤثرين فى حركتها المسرحية، وقد تخرج على يديه مجموعة من الموهوبين فى جميع مجالات المسرح.

يضم الكتاب مسرحيتين هما «الغابة» و«ثمن القمر» وهى أولى أعمال الكاتب المسرحية، بينما تعد مسرحية «الغابة» هى أحدث كتاباته، وبين أولى أعمال الكاتب وأحدثها فقد كتب للمسرح ست مسرحيات أخرى لم تنشر بعد.

● الغابة بين عمار وهوجو

كتب طارق عمار مسرحية «الغابة» مؤكداً على غلافها الأمامى أنها مأخوذة عن رائعة فيكتور هوجو «البؤساء» غير أنه ينوّه فى مقدمة المسرحية أن القارئ قد يجد بعض الاختلاف بين الغابة وبؤساء هوجو، وهو أمر وارد لأن فكرة كتابة النص لم تأت لينقل المؤلف إبداع هوجو إلى خشبة المسرح، بل إن الباعث الأساسى هو طرح وجهة نظر - الكاتب - الخاصة، فى عمل إبداعى لمبدع كبير بحجم «هوجو». تقع مسرحية الغابة فى فصلين يضم الفصل الأول عشرة مشاهد، بينما يضم الثانى خمسة فقط.

الكاتب يعتمد فى حواره المسرحى على اللغة الفصحى البسيطة التى لا تعاظل فيها واضعاً وصفاً لكل مشهد من المشاهد يلى رقم المشهد.

● ثمن القمر والدراما الطقسية

ويواصل طارق عمار التقليد الذى بدأه فى المسرحية الأولى ليهدى نصه الثانى إلى مجموعة من المسرحيين الراحلين مؤمنا بدورهم فى حركة المسرح المصرى وفاعليتهم التى كانت ذات أثر بالغ فى تواجده ككاتب وكممثل أيضا، وإذا كان طارق عمار قد احتفل إلى اللغة الفصحى التى تبدو مناسبة لشخوص المسرحية الأولى فقد وجد أن العامية المصرية أقرب لمقتضى الحال والشخوص فى «ثمن القمر» مسرحيته الثانية، التى جاءت فى فصلين كل منهما ستة مشاهد مواصلاً ترقيم مشاهده حتى المشهد الثانى عشر.

إن المزاوجة التى يحدثها فى نصوصه بين العامية والفصحى تؤكد قدرته ووعيه بما يناسب أحداثه وشخوصه من لغة، لذا فقد جاءت اللغة الفصيحة فى النص الأول لغة سردية واضفة، بينما جاءت فى النص الثانى ملتزمة إلى حد كبير لوحة التفصيل دون ميل للمجاز المغرق إلى الحد الذى يجعلنا ندرجها تحت ما يسمى بالمسرح الشعرى.

كما يزاوج طارق عمار بين الجمل التفعيلية والأشكال التى تعتمد على وحدة البحر الشعرى، لكن الغريب هو تصميم الشاعر على الإتيان بوصف المكان والشخوص باللغة الفصحى فى سياق عامى أكيد من أوله لآخره وقد قدمت هذه المسرحية على هويس قرية القضّايه بمركز بسيون، كما فازت فى المهرجان الأول للتجارب المسرحية (مسرح المكان المفتوح) بعدد من الجوائز منها أحسن عرض لفرقة بيت ثقافة بسيون، وأحسن مخرج للسيد فجل وأحسن أشعار لمؤلف المسرحية وأحسن موسيقى لمحمد طاحون، وكان قد أشرف على هذا المهرجان الراحلان بهاء الميرغنى ونزار سمك.

وتجدر الإشارة إلى أن طارق عمار يكتب إلى جانب المسرح القصة القصيرة والرواية فقد صدر له مؤخراً «شارع ما يتوهج» ورواية «جمر العشق والغربة».



محمود الحلوانى

اللعنة على النقابة السمعية فى «سعيد فى زمن العبيد»



متأثرا بوضوح - على ما نرى - بمسرح الاستفهام عند «مصطفى سعد» وبالتحديد مسرحية «ملك ولا كتابة» كتب محمود محمد كحيلة مسرحيته «سعيد فى زمن العبيد».

إنه ذات الاستدعاء التاريخى لواقعة ماضوية، مستويات الحكى، مستويات المسرح ذاته، وأخيراً الراوى المشارك/ الضمنى وبعض العظات المسرحية ليفهم أخيراً من لم يفهم من البداية.

ومن البداية وبتقديم لا يخلو فى أول سطر من أحكام القيمة المجحفة يسطر «مصطفى كامل سعد» مقدمة لمسرحية كحيلة «سعيد فى زمن العبيد» الصادرة عن سلسلة نصوص مسرحية العدد 84 عن هيئة قصور الثقافة فيقدم المسرحية بحسبانها إعادة صياغة جديدة - على ما يظن - لقصة الفلاح الفصيح وهى الأشهر فى تاريخ الأدب الفرعونى، عله لم يقرأ نص مهران السيد أو الشاعر فتحى سعيد.

على أن اللافت أن كلاً من المؤلف أو مقدم المسرحية لم يقدم النص الأصلى للحكاية كما أوردها «سليم حسن» فى كتابه الأهم عن الحياة فى مصر الفرعونية فى القسم الخاص «الأول» من الأدب الفرعونى الجزء 18،17 ذلك أن النص الأصلى لم يرد به أى ذكر أن للفلاح ابنا تم اختطافه كما أن حكاية القماش المفروش على طريق الفلاح وحميره لم تكن ليدوس عليها ومن ثم يعاقب والسلام، وإنما كانت لكى يجبر على النزول والسير فى حقل القمح مع حميره ومن ثم يتلف جزءا منه وعليه يتم إدانته قانوناً ذلك أن القمح ملك مدير بيت المال، وهو نفسه ما عرفه القانون الحديث تحت اسم «إتلاف مال مملوك للغير» ومن ثم يلتزم المتهم بإعادة الشىء لأصله أو التعويض إن كان له مقتضى.

وعلى ذلك تصبح إضافة «تفصيلة الابن المختطف» اجتراء على النص الأصلى ويصبح تبرير سلوك الفلاح تزيداً غير مبرر فى سياق منطق الحدث، دعونا الآن نتجاوز ما عنونه «سعد» الحق الإلهى، ثورات المصريين، حلم العدالة المنشود، ذلك أن المسرحية لا تحتمل هذه العناوين الضخمة، ليس هذا تقليلاً منها بالطبع لكنها مثلت عبئاً بلا طائل. على أن ما لا أبغى تجاوزه هو ما ادعاه «سعد» من نهاية سعيدة للحكاية (ص 12) يقول «.. ثم تأتى النهاية السعيدة فينال هذا الفلاح المغلوب على أمره وحقه فى حياة رغدة وينال الطاغية جزاءه».

قلت إن موسوعة سليم حسن هى المرجع العمدة/ الثقة وعليه فلم يرد فيها مرة أخرى أن الفلاح قد انتهى نهاية سعيدة - اللعنة على الثقافة السمعية - فنهاية القصة غير محددة بشكل حاسم بل هناك أكثر من نهاية وردت فيما سمى ضمن الموسوعة ذاتها «العصر الإهناسى» الأسرتين التاسعة والعاشرة إبان حكم ختبى الأول للإقليم الجنوبى.

أما عن المسرحية ذاتها فعبر ثلاث عشرة شخصية ينسج «محمود كحيلة» نصه «سعيد فى زمن العبيد» بادئاً عرضه بشاشة عرض يظهر عليها «سعيد» بطل العرض «الكاتب» وعبر استدعاء حكاية الفلاح الفصيح نجده مرة روايا مشاركاً أو فعليا بداية من ص 31 ثم يختفى ويصبح راويا ضمنيا من خلال ما كتبه عن الفلاح ومساعدته فى محاولة مقابلة الحاكم حتى قتله على يد القائد ليحل محله «سعيد» حاملاً شكواه إلى النهاية التى يعود فيها راوياً فعلياً - تجاوزنا فكرة القتل - خلال هذا السرد الحكائى المتنقل من مستوى إلى آخر ومن مشهد إلى آخر تظهر شخصيات «الحاكم، القاضى، القائد، الحكيم» تتصارع لنرى جانباً من كواليس الحكم بالأحرى اتخاذ القرارات إن صح القول تارة وتارة أخرى من ردود أفعال شعبية على تصرفات النخبة الحاكمة من خلال أحاديث «الحراس، سعيد، التابع» غير أن المتتبع لهذه الشخصيات سوف يشعر أنها بالإجمال مهتزة، مرتبكة، ربما بفعل التنقل على مستويات السرد أو ربما لأن الخط الدرامى لحدث المسرحية الرئيسى وتناميه أو تصاعده غير محكم، مرة أخرى ربما بفعل تفرقه على العديد من الشخصيات خاصة بعد ظهور «مفاجئ» لشخصية «المندوب» والذى يمثل القوى الكبرى والتى تحرك «الحاكم» ومن ثم يحرك هو محكوميه رغم كونه بدا باهتاً منذ البداية ومدعياً، منساقا فى الأغلب لآراء وزيره، قائده، حكيمه، الذين بدورهم يرتبكون فى تقرير مصير «سعيد» ليصبح فى النهاية مجرد مسابقة بلا معنى، وهى فكرة شديدة التميز، نرى أن المؤلف لم يلتفت إليها إلا مؤخراً وبعد أن كاد أن ينهى نصه رغم ثرائها واكتفى بالحكاية الأصلية للفلاح التى أسقط خلال بناها السردية بعض الواقع، شخصية المندوب، سعيد أحياناً، وكذلك فى جملة واحدة ثورة عرابى والتى نظن أنه استمد اسم المسرحية على الأقل منها من خلال محاولة لخلق علاقة بين الرجلين عرابى، الفلاح باعتبارهما مثلين بارزين - تاريخياً - للتصدى للاستبداد وهما فلاحان أيضا، فعرابى أنجز قضيته كلها فى جملة تاريخية نعرفها «لقد ولدتنا أمهاتنا أحراراً ....» ليذكرك بفصاحة الفلاح المصرى القديم فى حين ينجز الفلاح قضيته فيما يشبه «وقفة عرابى» قائلا نفس المعنى ص 83 «أنا فلاح حر يا مولاى ولست عبداً لأحد».

وعلى الرغم من أن المؤلف استخدم قليلاً ما يعرف بتقنية الإفاقة - تذكير المشاهد بأن ما يراه تمثيلاً - كسراً لمسرح العلبة التقليدى إلا أن هذه التقنية رغم أهميتها فقد بدت غير مؤسسة فى ذاتها أولاً وداخل نسيج النص ثانياً، فبدت ترفا بلا ثمن ص 58،52 على سبيل المثال.

بالإجمال نحن أمام نص مسرحى بدا متماسكاً إلى حد كبير بذل فيه المؤلف جهداً مخلصاً للسيطرة على أحداثه وشخصياته الكثيرة للوصول إلى معادلة نعرف أنها (محلولة) من البداية، فتيمة استلهام التراث أو استدعائه للإسقاط من خلاله استهلكت تماما ربما إلى حد المجانية، رغم ذلك جاءت مساهمة «كحيلة» بمسرحية «سعيد ...» مميزة نحترم جهده فى إخراجها.

عطية معبد



الكتاب: سعيد فى زمن العبيد
الكاتب: محمود محمد كحيلة
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة





• إن العلم والتفكير العقلانى هما أكثر ملاءمة للفن فى العصر الحديث، وهذا يشكل رد فعل ضد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية والقائمة على البراعة الفنية وحسب.

نوادر يعقوب بن صنوع

يعقوب صنوع ابن الشارع المصرى الذى يتندر حتى على نفسه. ولهذا تراه يؤلف مسرحية ساخرة ينقد فى أكثرها ممثلى فرقته وموظفى مسرحه، لما عاناه من متاعب، وصادفه من طرائف فى أثناء عمله المسرحى. وهى –كما يقول –جديرة بكتاب.

ويقول الدكتور إبراهيم عبده فى كتابه: در الصحفى الثائر (كتاب روزاليوسف، 1955) إنها إن تكن فكهة لقارئها. إلا أنها عند المؤرخ شىء جدير بالتسجيل ويروى سيرة المسرح المصرى، حتى يلاحظ المختصون على ضوئها التطورات التى حدثت لهذا الفن فى بلادنا، ويزنوا المجهودات الضخمة التى انتهت بمسرحنا إلى شىء قريب من النضج والاستواء".

وحدث أن تغيب ملقن الفرقة –كما يقول فى مذكراته –بسبب وعكة أصابته. فجاء بشاب حدد له مكانه بين الكواليس ليلقن الممثلين. وطلب منه أن يقرأ الحوار بصوت منخفض ويترك الممثل يتبعه، غير أنه لم ينفذ التعليمات، حتى اضطرب الأمر على الممثلين، وكادوا يعجزون عن أداء أدوارهم.. بل إنه أطل برأسه على المسرح وقال لأحد الممثلين:

لا تسرع هكذا.. العجلة من الشيطان.. اتركنى ألقنك، وكرر الكلام من بعدى.

فانفجر الجمهور ضاحكا. فما كان من يعقوب إلا أن شد على أذنى الملقن الذى ضايقه ذلك، فانطلق مغتاظا إلى المسرح. وقذف وجه الممثل بمخطوط التمثيلية. ونشب عراك بين الرجلين. واضطر أبو نظارة إلى الظهور على المسرح ليفض المعركة بين ضحكات الجمهور وتهليله. ولقى الحادث نجاحا كبيرا وفى الليلة التالية أعلن الجمهور عن رغبته فى مشاهدته مرة أخرى.

وكان النظارة يتدخلون فى التأليف والتمثيل. ويفرضون آراءهم. وما كان أمام يعقوب إلا القبول حتى لا ينصرفوا عن المسرح. ويذكر على سبيل المثال أنه كتب عددا كبيرا من التمثيليات المضحكة، وكان معظمها يتألف من فصل واحد. ثم رأى أن يضمنها نصائح أخلاقية، فألف تمثيلية من فصلين، بطلتها فتاة لعوب، عبثت بكثير من الرجال، حتى ساءت سمعتها فهجروها. وأصبحت وحيدة لا معين لها.

ولم يرض الجمهور عن هذه النهاية –وكانت فتاة قادرة حقا –بما أوتيت من جمال –على انتزاع إعجاب الجمهور –فاستقبلت التمثيلية بالصفير فى اليوم التالى – ولما خرج يعقوب مستوضحا الأسباب، أجاب شاب:

أنت تعلم يا موليير أن صفصف فتاة شريفة.. وينبغى إذن أن تجد لها زوجا جديرا بظرفها وجمالها.. عليك أن تخصص الفصل الأخير لزواجها إن أردت أن نصفق لك وإلا فإننا لن نختلف إلى مسرحك أبدا.

واضطر يعقوب إلى النزول على رغبة الجمهور فزوج الفتاة اللعوب، وإن خالف ذلك منطق الرواية والعبرة فيها.

ويؤكد أبو نظارة أن مستوى الجمهور ارتفع ارتفاعا ملحوظا فى السنة الثانية لإنشاء مسرحه، وأصبح يميل إلى الروايات الجدية، فقدم له تمثيليات مترجمة عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية – غير أن ذلك لم يمنعه من التقاط الهفوات، وقلب المسرح من الجد إلى الهزل. ومثال ذلك أنه كلف إحدى الممثلات لتقوم بدور الحبيبة الولهانه أمام ممثل كانت – على غير علم من يعقوب –لا تطيقه. وكان الممثل متيما بها حتى إنه طلب يدها فردته ساخطة. واضطرت الممثلة الحسناء أن تقول له أمام النظارة:

– اسأل نجوم السما، التى تحاكى جمالك عن سهادى. إنى أقضى الليالى لا أذوق طعم الراحة فأناجيها وأنا أفكر فيك.

يا نور عينى الذى يعشقك قلبى وتعبدك روحى: آه

كان النظارة يتدخلون فى التأليف والتمثيل ويفرضون آراءهم







يعقوب صنوع

كان يختفى وراء الكواليس ليلقن الممثلين إجاباتهم المناسبة





لو تعلم كم أنت عزيز على!

لن تسحر فتيات أخر بنظراتك الإلهية وابتساماتك الملائكية الرحمة الرحمة بعصفورتك ودعها تؤمل فى أن تكون عبدة حبك!

آه لو هجرتنى.. لسوف أموت.

ولكن لو أنى كنت واثقة من زيارتك لقبرى، لرجوت الله أن يسترد إليه روحى.

وراق الممثل التمثيل، وأعجبته المعانى فهمس قائلا:

ليبارك الله المسرح الذى يجعلك تتنازلين عن كبريائك، فتبوحين بحبك أمام آلاف الناس.

نسيت الممثلة أنها على المسرح، ودفعها غضبها إلى صفع الممثل صفعة قوية. ثم التفتت إلى الجمهور وقالت فى غضب:

إن كلمات الحب التى وجهتها لهذا المغرور الغبى لا تعبر عن إحساسى الحقيقى نحوه، فإنى أوثر العمى على حبه.

إن موليير مصر هو الذى وضع تلك الكلمات على لسانى.

وراق الجمهور حوار الممثلين وما تضمنه من مفارقات. ولما استؤنف تمثيل الرواية طالبوا بإعادة الفصل المضحك. وأعيدت التمثيلية نحو شهر. ولم تخل ليلة من صفعة يتلقاها الممثل من زميلته. ويضحك لها الجمهور من أعماقه. وقرب المشهد بين الزميلين، وبلغ سرور الجمهور مداه حين علم أن تمثيل هذا المنظر الدخيل قرب بين الخصمين حتى تلاقيا بعد شهر زوجين حبيبين.

ويختتم حديثة بقصة طريفة. فعندما عرضت رواية:

"ليلى" لأول مرة على مسرحه: "التياترو الوطنى" وهى مأساة كتبها صديقه الشيخ محمد عبد الفتاح، وحضرها الوزراء وكثير من العلماء والشعراء. كان فى التمثيلية منظر لطاغية يقتل أولاد سيد القبيلة الأربعة. وكان فى القاعة شرطيان لحراستها، حديثا العهد بالخدمة. فانتهز أحد الخبثاء من المتفرجين الفرصة، وقال لهما بصوت خفيض:

أيرضيكما أن تقترف هذه الجرائم أمامكما؟..

فقفزا إلى خشبة المسرح وقبضا على الطاغية. ودوت القاعة بقهقهة المتفرجين وتصفيقهم وكانت تلك الحادثة مثار التعليقات فى جميع الأوساط.

ولا يكاد يخلو فصل من تعليقات بعض النظارة العلنية. وكانوا يوجهون كثيرا من الأسئلة والتعليقات إلى الممثلين والممثلات، كأن يقولوا لأحدهم:

سوف نرى إن كنت ستتركه يخطف منك محبوبتك.

ثم يقولون لإحدى الممثلات:

كيف تفضلين هذا الأهبل المتعجرف على الشاب الفتى الوقور الذى يموت فى حبك؟

وكأن أبو نظارة يختفى وراء الكواليس ليلقن الممثلين إجاباتهم المناسبة. وكان الحديث بين ممثلى فرقته وبين النظارة يطول أحيانا. بل قلما كانت تنتهى تمثيلية من غير أن يلبى طلب الجمهور، ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئا مضحكا وجديدا.

ونشأة المسرح المصرى – كما يقول الدكتور إبراهيم عبده –فيها شىء من البساطة والسذاجة الملحوظة. ومع ذلك فهى تؤكد أنه استطاع أن يباشر مهمة تعليمية. وأن صاحبه كان ممثلا بطبعه. ورفع المسرح عن قلبه غصة كانت حبيسة فيه، بما مثل من أدوار تعلن بؤس البائسين، وتروى حكاية الأحرار المتطلعين، وتنقد مساخر العصر وتقاليده البالية، وتفتح عين الشعب وتبصره بما ينبغى عليه من واجبات إزاء الطغاة الظالمين.

محمد محمود عبد الرازق

لحظة تنوير



أبوالعلا السلامونى

مهرجان فرق الأقاليم

شرفت بإلقاء كلمة باسم المكرمين فى حفل ختام الدورة الثانية عشرة للمهرجان المسرحى لفرق الهواة بالجمعيات الثقافية بالمسرح العائم الصغير تحت رعاية الدكتور أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والدكتور حسن عطية رئيس المهرجان والشاعر محمد كشيك أمين عام المهرجان.

وقد أسعدنى حقا أن أكون ضمن هذه النخبة الممتازة من المكرمين، خصوصاً وأن هذا التكريم يأتى من حفل يحتفى بهواة المسرح من الشباب والجيل الجديد الذى يذكرنى بذكريات جميلة قضيتها فى أجمل سنوات عمرى وهى سنوات الهواية، تلك السنوات التى امتدت لما يقرب من عشرين عاما وهى سنوات الستينيات والسبعينيات.

لقد ظللت بالفعل أمارس هواية المسرح فى تلك السنوات العشرين إلى أن بدأت مرحلة الاحتراف مع بداية الثمانينيات، ولكن أحمل فى داخلى من ذكريات جميلة خلال هذه السنوات العشرين التى تكونت فى داخلنا نحن شباب هواة المسرح بذرة حب المسرح وترعرعت خلال هذه السنوات حيث أنشأنا فى بلدتنا الصغيرة دمياط جماعة باسم «جماعة أبناء المسرح»، ورغم أننا حرمنا من الدراسة الأكاديمية فى معهد الفنون المسرحية إلا أننا وبتلقائية استطعنا أن نعوض عنها بالدراسة الذاتية حين استطعنا أن نضع لأنفسنا منهجا علميا ذا شقين.. شق نظرى وشق عملى، وكان الشق الأول يعتمد على مكتبة قصر ثقافة دمياط التى كانت تمدنا بكتب المسرح بكافة أنواعه، أما الشق العملى فهو إعداد مسرحية قمنا بتأليفها وإخراجها وتمثيلها وإعدادها للعرض المسرحى وكان ذلك فى مدينة رأس البر.. ومسرح الجمهورية وهو المسرح الذى كانت تقوم عليه عروض المسرح القومى الذى يأتى فى صيف كل عام ليعرض مواسمه المسرحية، ورغم أن المسرحية التى قدمناها فى رأس البر لم تنجح النجاح الذى كنا ننتظره إلا أننا اعتبرناها تجربة من تجاربنا العملية فى طريق الهواية الطويل، ومن الغريب والعجيب أن المسرحية التى قدمناها قدمت تحت عنوان استحدثناه فى ذلك الوقت وهو «المسرح التجريبى» عام 1964، وكنا بالطبع نقصد أننا نقدم مسرحية طليعية تعرض طموحنا نحن شباب المسرح الجديد والجاد، ولم نكن نعنى بها التجارب الحديثة التى يقدمها المسرح التجريبى الذى نعرفه الآن.

تلك كانت تجربتنا فى مجال الهواية التى كانت بالفعل هى أجمل سنوات عمرنا، أقول هذا لأصدقائى هواة المسرح داعيا إياهم لأن يستمتعوا بسنوات الهواية التى سوف تكون بالنسبة لهم أجمل السنوات.


30 مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

• إن استخدام المنظور يتناول كل ما هو مطلوب رسمه وإيضاحه بغرض النظر فى الأشياء من كل جوانبها لفهمها فهما أفضل وإبرازها خير إبراز.

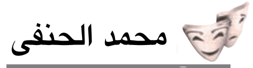


معتز الشافعى.. بحر لا نهاية له



كلما حاول معتز الشافعى الابتعاد عن المسرح يجد نفسه أمام بحر لا نهاية له، فلا يستطيع! وعلى الرغم من ذلك فقد كانت البداية بمحض الصدفة.. يمر فى طرقات كلية الآداب فيشاهد بعض الطلبة يمثلون، يسأل ويعرف أنهم يؤدون بروفة لعرض مسرحى، فيقرر الانضمام إليهم، فقط لشغل أوقات فراغه بتعلم شىء جديد! فكانت هذه هى البداية. معتز الشافعى أصبح بعد ذلك أحد مؤسسى فرقة أصدقاء قصر ثقافة المنصورة المسرحية، وقد تتلمذ على يد أستاذه «السعيد المنسى» الذى منحه فرصة العمر بإشراكه فى العرض المسرحى «البيت الذى شيّده سويفت» وقد ترك دوره فى هذا العرض أثرا بارزاً فى المسرح الجامعى المنصورى وجعله فى فترة وجيزة من الوجوه المعروفة. أقرب العروض التى شارك فيها الشافعى إلى قلبه عرض «البطل فى الحظيرة» ذلك أنه جعله يضع قدمه بثبات على الطريق الصحيح وينوى الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية بعد الانتهاء من دراسته الجامعية. يتمنى معتز أن يصبح ممثلاً مشهوراً، ومثله الأعلى هو محمد صبحى، غير أن التأليف المسرحى يستهويه ويجتذبه أكثر من التمثيل، ويقوم حالياً بكتابة مسرحية جديدة وضع لها عنوانا بشكل مؤقت هو «مولد شكسبير» يعتقد أنها ستكون مفاجأة كبرى فى المسرح الدقهلاوى. شارك معتز فى عدد من العروض المسرحية منها «مسافة فاضية بين قوسين» مع فرقة «الخروج» المسرحية، و«مغامرة رأس المملوك جابر» من إخراج تامر محمود، كما قدم دور «تنتالوس» فى مسرحية «البطل فى الحظيرة» من إخراج سمير العدل، كذلك شارك فى أوبريت «اصحى يا نايم» و«يلا نشخص» مع المخرج محمد منسى و«أوبريت الشحاتين» من إخراج السيد الحسينى، و«عودة الغائب» من إخراج أحمد العموشى. حصل الشافعى على عدد من الجوائز منها جائزة المركز الأول عن دوره فى عرض «البيت الذى شيّده سويفت» الذى مثل الجامعات المصرية فى مهرجان المسرح الوطنى بالمغرب، كما حصل على جائزة المركز الثانى من المهرجان الجامعى عن دوره فى عرض «مغامرة رأس المملوك جابر»، وعاد ليحصل بعد ذلك على المركز الأول عن دوره فى «البطل فى الحظيرة» وهو المركز الذى حصل عليه أيضا فى مهرجان طنطا المسرحى 2008.

وكلما حاول الشافعى الابتعاد وجد نفسه أمام بحر كبير لا نهاية له يجذبه إلى الداخل كأنه عشق أبدى لا ينتهى.. هكذا يردد دائماً معتز.



محمد الحنفى

أحمد سعيد عبده.. من عائلة فنية

بدأت علاقته بالمسرح بانضمامه بفرقة القليوبية القومية المسرحية حيث شارك فى مسرحية «رحلة خارج السور» تأليف د. رشاد رشدى، وإخراج إميل جرجس و«رسائل قاضى أشبيلية» تأليف ألفريد فرج، إخراج د. هناء عبد الفتاح ومسرحية «الغازية والدرويش» تأليف د. محمد عنانى، إخراج إميل جرجس، شارك فى الجمعية المصرية لهواة المسرح، ثم صقل موهبته وهوايته بالدراسة فقام بعمل دبلومة دراسات عليا بالمعهد العالى للنقد الفنى.. محاولاً الإحاطة بالمسرح العالمى، وقام بعمل أبحاث فى هذا الاتجاه، وله كتاب قيد الطبع بعنوان: «المسرح الأمريكى.. بين الوهم والحقيقة».

أصدر أحمد سعيد عبده له مسرحية للأطفال عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «انقذوا الزهور» كما حصل على دورة فى كتابة الدراما الإذاعية من اتحاد كتاب مصر، أنتجت له الإذاعة «صامدون» وقدم للإذاعة عدداً من السهرات منها «مازال الصمود مستمرا» كما قدم مسلسلاً بعنوان «أبو أيوب الأنصارى».. كما أن له بعض المقالات فى النقد المسرحى.

يرى سعيد عبده أن المسرح كلمة أولاً ثم تأتى باقى العناصر الأخرى، كما يرى أن المسرح يواجه الكثير من العثرات لوجود بعض المتغيرات خاصة فى عصر الفضائيات علاوة على تغير فلسفة المسرح، خاصة فى الأقاليم، فحينما بدأ هذا المسرح كانت النهضة المسرحية فى أوجها.. وكانت هناك رسالة تقدم إلى الناس وتصل إلى المجتمع الذى كان يتمتع أيضا بوعى ثقافى وكان هذا ضمن المشروع القومى المصرى فى تلك الفترة.



أحمد سعيد عبده ينتمى إلى أسرة تهتم بالفن فالأب كان أول من أسس المسرح فى القليوبية مع مجموعة من الهواة كما أن عمه هو الفنان «نجيب عبده» الذى قام بالعديد من الأدوار السينمائية والتليفزيونية والإذاعية، كما شارك فى مسلسل «أرابيسك».



وحيد أمين

أحمد بن خال يطمح أن يكون مخرجاً متميزاً



أحمد بن خال مواليد مايو 1973 بدولة الجزائر العربية الشقيقة، بدأ رحلته الفنية عام 1989 مع فرقة «الكلمة» بسيدى بلعباس بالجزائر، حيث شارك معها فى مجموعة من العروض المسرحية الناجحة التى يعتز أحمد بها كثيراً حيث شهدت هذه الفترة مرحلة تكوين شخصيته الفنية كممثل مسرحى يستكشف أدواته واحدة تلو الأخرى حتى يستطيع أن يصل إلى مرحلة النضج الفنى التى تمناها منذ أن أحب مجال المسرح والتمثيل من أهم هذه العروض «مكسور الجناحين، الوعدة، بومليك، العودة، غرفة بلا نوافذ» اتجه أحمد بن خال إلى العمل كممثل محترف فى المسرح الجهوى بسيدى بلعباس بالجزائر حيث شارك فى العديد من العروض المسرحية التابعة لهذا المسرح من أهمها «العشيق، معزة اليتيم، غبرة الفهامة»، وأخيرا مسرحية «فالصو» إعداد محمد حمداوى عن نص للكاتب الروسى نيكولاى أردمان إخراج عز الدين عبار، وقد شارك العرض فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العشرين وقدم أحمد خلاله شخصية «الوطنى» وهو من الأدوار التى يعتز بها كثيرا، أحمد بن خال شعر أنه فى حاجة إلى تقديم عروض مسرحية برؤيته الخاصة فبدأ يقدم من خلال مسرح الهواة بالجزائر مجموعة من العروض المسرحية من إخراجه، حيث أخرج «الخدعة، الوهم، تخلم وتفيق» وقد حصل أحمد بن خال على جائزة أحسن أداء رجالى بمهرجان مسرح مكرة بسيدى بلعباس عن دوره فى مسرحية «العودة» جائزة أحسن إخراج من مهرجان «مستغانم» بالجزائر عن مسرحية «تحلم وتفيق»، يطمح أحمد فى المرحلة القادمة أن يقدم عرضا مسرحيا من إخراجه على مستوى الاحتراف يستطيع من خلاله أن يثبت أنه مخرج مسرحى متميز، مثلما هو ممثل متميز.



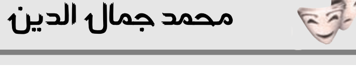
حازم الصواف

سكر شريف.. ممثلة شاملة تحلم بالنجومية



بدأت سكر شريف تتحسس طريقها إلى الفن فى المرحلة الابتدائية من خلال مسرحية «المناهج»، وقد اكتشف فيها أساتذة المدرسة إلى جانب موهبتها الفطرية فى فن التمثيل جمال الصوت ورشاقة الحركة فاستغلوا ذلك وسعوا إلى صقل تلك المواهب الفطرية لديها وعملوا على تدريبها وإشراكها فى المسابقات الرسمية، وعندما أحست بعشقها للفن وأنها لا تستطيع أن تبتعد عنه قررت الانطلاق إلى مسارح الدولة لتزداد خبرة فالتحقت بالفرقة القومية للفنون الشعبية وقدمت مع كمال نعيم أكثر من عرض بالفرقة على مدى عشر سنوات، سافرت خلالها إلى أكثر من دولة، إلا أن حنينها للمسرح بدأ يزداد فالتحقت بأكثر من فرقة مستقلة وقدمت أكثر من عمل شاركت بهم فى العديد من المهرجانات من هذه العروض «الزوبعة» تأليف محمود دياب وإخراج كرم أحمد ومع نفس المخرج قدمت عرض «على الزيبق» تأليف يسرى الجندى و«بالعربى الفصيح» للينين الرملى، ثم شاركت فى عرض «المليونيرة تزور القرية» عن رواية «الزيارة انتهت» لدورينمات إعداد وإخراج عادل درويش وفازت عن دورها بجائزة أحسن ممثلة بمهرجان الجمهورية للشركات هذا إلى جانب العديد من الأدوار الأخرى التى قدمتها فى الأعمال السينمائية والتليفزيونية منها «ظاظا وتفاحة ومحامى خلع وأوان الورد والسفارة فى العمارة» وتشارك سكر حاليا فى عرض «قراقوش والأراجوز» للسيد حافظ وإخراج عادل درويش ويشارك العرض فى مهرجان الجمعيات الثقافية ومسابقة الشركات.. تحلم سكر بأن تكون يوما من الأيام مثل نادية الجندى أو إلهام شاهين لما تتمتعان به من مواهب فنية فطرية وتقديمهما لأدوار مركبة ساعدت كثيراً على التألق كما تحلم بأن يعود مسرح الثقافة الجماهيرية كما كان من قبل حيث عروض الألف ليلة وليالى المحروسة والتنوير الثقافى الذى كانت عليه قصور الثقافة.

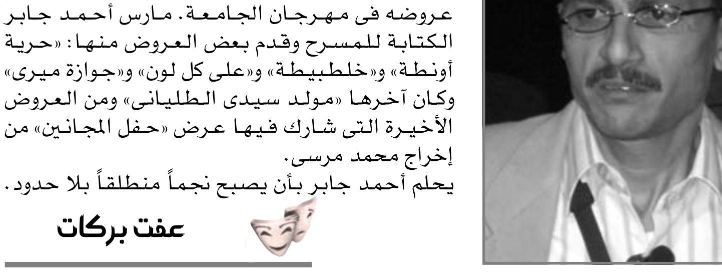




محمد جمال الدين

أحمد جابر ينتظر حفل المجانين

بدأ أحمد جابر حياته المسرحية طفلاً فى المسرح المدرسى بالسعودية، وعندما عاد إلى مصر مع أسرته والتحق بالمدرسة وانضم للمسرح المدرسى، وعندما وصل إلى المرحلة الثانوية حصل على أفضل ممثل على مستوى الجمهورية. بعدها قام بالعمل كمخرج منفذ مع أستاذه المخرج أحمد إدريس، وفى الجامعة أخرج أول عروضه «طبيب رغم أنفه» ثم «الجلياط» وبعدها التحق بورشة محمد صبحى ليتعلم على يديه الكثير فى فنون المسرح وعاد إلى الإسكندرية ليؤسس فريق كلية الحقوق عام 92، ويقوم بإخراج «الذئب يهدد المدينة» و«تخاريف تليفزيونية» من تأليفه، حصل أحمد جابر على المركز الأول فى الإخراج عن عرض «وجهة نظر» ثم قدم «وجع الدماغ».



كما قام بتنفيذ عرض «بالعربى الفصيح» للمخرج لينين الرملى وكذلك قام ببطولته، وأخرج بعدها «السلطان الحائر» و«ولا الجن الأزرق» و«إيزيس» وحصل على العديد من الجوائز فى الإخراج وتم تصعيد معظم عروضه فى مهرجان الجامعة. مارس أحمد جابر الكتابة للمسرح وقدم بعض العروض منها: «حرية أونطة» و«خلطبيطة» و«على كل لون» و«جوازة ميرى» وكان آخرها «مولد سيدى الطليانى» ومن العروض الأخيرة التى شارك فيها عرض «حفل المجانين» من إخراج محمد مرسى.

يحلم أحمد جابر بأن يصبح نجماً منطلقاً بلا حدود.

عفت بركات

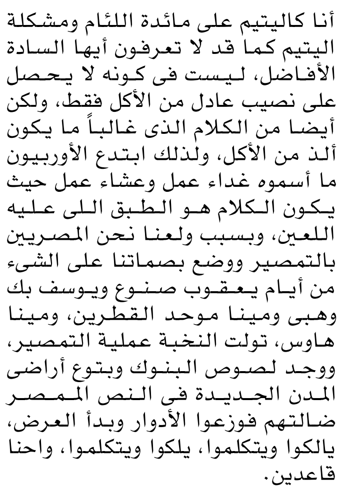
• خشبة المسرح القومى بأم درمان بالسودان شهدت مؤخراً عرض مسرحية «مأساة يرول» للمخرج السمانى لوال.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

● إن المسرح تراث اجتماعى ينمو على مر العصور، ويتطور يوما بعد يوم بفضل إسهام الأفراد المتعاقبين، فى اقتناء مشترك أكبر وأبقى على الزمن من إنتاج أى فنان بمفرده.

الجو مرعب والتحرك مطلوب

قافلة المسرح .. والذى منه



أنا كاليتيم على مائدة اللئام ومشكلة اليتيم كما قد لا تعرفون أيها السادة الأفاضل، ليست فى كونه لا يحصل على نصيب عادل من الأكل فقط، ولكن أيضا من الكلام الذى غالباً ما يكون ألذ من الأكل، ولذلك ابتدع الأوربيون ما أسموه غداء عمل وعشاء عمل حيث يكون الكلام هو الطبق اللى عليه اللعين، وبسبب ولعنا نحن المصريين بالتمصير ووضع بصماتنا على الشىء من أيام يعقوب صنوع ويوسف بك وهبى ومينا موحد القطرين، ومينا هاوس، تولت النخبة عملية التمصير، ووجد لصوص البنوك وبتوع أراضى المدن الجديدة فى النص الممصر ضالتهم فوزعوا الأدوار وبدأ العرض، يالكوا ويتكلموا، يلكوا ويتكلموا، واحنا قاعدين.

آه لو لو كانت راسى براس اللئام «لسويت الهوايل» لقلت إن أى كاتب مسرحى بالذات هذه الأيام يعاود قراءة نصه ووجد أنه لن يغضب شخصا ما أو جماعة ما «وزير ، رئيس وزرا، رجل دين ، بزنس مان، جماعات وهابية، إرهابية، أو غير إرهابية كالناصريين أو الساداتيين أو الصيادلة أو بتوع حلق حوش» فعليه فى الحال أن يعرف أنه نص «مش قد كده» وإذا وجد نفسه عاجزاً عن تحمل هذا التوصيف بسبب فكرته غير الصحيحة عن نفسه فمزق مسرحيته أو روايته، وتسلل إلى التاريخ ليتخفى وراء أى من تخومه، ولعب اللعبة أياها، عليه أن يتأكد أنه خائن للعيش والملح الذى أكله مع الغلابة «الشعب» وأنه تنكر لرواد عظام كسعد الدين وهبه، ونعمان عاشور ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس.. إلخ وانحاز لبتوع المونودراما والفوفو دراما ونسى أو تعالى على الغلابة دراما.

أعرف أن هذا الحديث المرفوض إذا ما أجيز نشره ولن يجاز، سيسىء للكثيرين من كتاب هذا الزمان مع أنه من الأوفق أن نقولها نحن ولا نتركها للأجيال القادمة لتقولها ولن أقدم مبررات من الوزن الثقيل كالقول إن أرضنا امتهنت وانتهكت حرمتها من شوية ناس أو عصابات، ضربتها فى 54-55-56-67 دون أن نوجه ناحيتهم رصاصة واحدة توحد الله باستثناء الكلام اللى زى الرصاص طبعاً، وكنا مازلنا نهتف ونصفق ونهلل ونكبر ومازلنا لا نعرف ولا نقدر استحقاقاتها حتى الآن « أقصد أرضنا الطيبة» وإلا لما قال صاحبنا إياه طظ فى مصر وبقى كما هو على نفس القمة ومحل تبجيل الجامعة إياه وكأنه لا فرق بينه وبين من قال لو لم أولد مصريا لوددت أن أكون مصريا، كأن هذه المصر ليست مصرنا، كأنها أقل قيمة ووزنا من إسرائيل التى ليست إسرائيلهم «خطفينها» ولفهمنا جيداً وبشكل فورى موقف مبارك فى أحداث غزة، وأن سبب هذا الموقف هو احترامه لاستحقاقات هذه الأرض، ولما تحدث البتاع الذى اسمه حسن نصرالله براحة بال ومزاج عالى لأنه «حسب اعتقاده» يتحدث إلى المصريين المحبين له الكارهين لبلدهم، قائلاً إنه لا يستحى من اختراق عملية سامى هاشم للأراضى المصرية بدون جواز سفر لأنه يساعد أبناء غزة، كده بقى معاه كارت بلانش وتندعق مصر والمصريين كما اندعق لبنان واللبنانين، لن أقول شيئا من هذا، أنا سأسل صاحبنا بتاع قصر ثقافة كفر الشيخ هو لما شوية



شباب من أبناء المحافظة يخطفوا سيدة ويغتصبوها واحد ورا واحد لا تكون مشكلة ثقافية لكونهم إحد عشر وليسوا واحداً أو اثنين أو تلاتة أو حتى أربعة؟ ما سألش بتوع الإسكان اللى رافضين يوفروا مسكن بالإيجار، ماسألش بتوع روايات الغيبوبة؟ بتوع قصيدة النثر؟ ما أسألش بتاع صندوق الدنيا؟ ما سألش بتوع المساجد والكنائس؟ ماسألش إخواننا الذين يهرولون إلى المحاكم ناشبين أظافرهم فى لحم الكتاب والمبدعين الغلابة المهدر دمهم ومستقبلهم من الكل لمجرد كلمة قالها أو صورة رسمها لأنها كما يقولون تخدش الحياء العام؟

أى حياء عام يا مولانا فى بلد تغتصب فيه الأنثى والطفل الله يصلح حالك؟ دى أنثى الإنسان «محصلتش» أنثى الكلاب التى يأخذها الذكر مع عظيم الاحترام، إذ يسير خلفها فى الليالى القمرية عدة ذكور ولكن حين تحين اللحظة الحاسمة يجدون العرف يقف لهم بالمرصاد، إذ إن الأنثى هى صاحبة الحق الوحيد فى اختيار الذكر الذى يروق لها، والباقى بالسلامة.

أى حياء عام يا مولانا الذى سيخدش؟ ألم نلاحظ جميعاً العلاقة الطردية بين التشدد وحوادث خطف الإناث والأطفال واغتصابهن؟ هل رأينا مثل هذه الظاهرة فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات والسبعينيات، ولعله لم يخدش الحياء العام إلا الحادثة الشهيرة التى كان بطلها الشيخ الفيل القاضى فى المحاكم الشرعية الذى كان وهو على المنصة يختار من تحلو فى عينيه من النسوة المتقاضيات ثم يبعث لها من يهددها بأنه لن يحكم لصالحها إذا لم تستجب لرغباته الآثمة وتحضر إلى مسكنه وقد ضبط متلبساً ونشرت الواقعة فى الجرائد.

من غير الثقافة والفن والدين القويم يمكنه أن يرقى بالمشاعر وينتشل الشباب من وهدة الحيوانية المقيتة، ويشير لهم إلى أن العلاقة السوية لا تكون إلا بين رجل وامرأة وفى وضح النهار وفى الحدائق العامة المفتوحة وبالاتفاق لا بالاغتصاب بالود لا بالقهر.

أمعقول أن نتصور أن علاج هذه الظاهرة هو توفر قاض ومفت يضع ختمه على حكم الإعدام فقط؟ ثم ننام مستريحى الضمائر إلى إشعار آخر؟

ونخفى رؤوسنا فى الرمال «خجلاً هذه المرة وليس خوفا» متجاهلين أن هذه الظاهرة أصبحت كجبل الجليد لا نرى منه غير قمته، إذا إن كثيراً من أولياء الأمور لا يبلغون البوليس خوفا من القضاء على مستقبل بناتهم وزوجاتهم وأطفالهم ويكتمون حسرتهم فى بطونهم ويكفون على الخبر الأسود ماجور.

ما يتسألش وزير الإسكان، وزير الثقافة ، بتوع الإعلام، بتوع قصور الثقافة، بتوع المسرح؟ لانكون منهم وزارة أمن قومى.

عواف يا كتاب ويا مفكرى مصر وفنانيها.

من حول الشباب إلى وحوش تمارس الحب فى الظلام؟ لا يلزمهم بنت حلوة، ولا كلمة حلوة، ولا موقف رجالى، أو بطولى، أو حتة شهامة، زى بتاع زمان، كل ما يلزمهم .... وخرابة ما، يا خسارتك يا أم الدنيا.

ماذا لو تجرأ كاتب من الكتاب واتجنن فى عقله وقال ، افتحوا بيوت رسمية للدعارة تكون كدورات المياه يلتقى فيها هؤلاء الأقذار مع قذرات من نوعهم حتى نفدى أطفالنا الأبرياء ونساءنا المحصنات وتكون لفترة مؤقتة تنتهى بتوفر مساكن للإيجار وليس للتمليك، وتوفر فرص العمل وتوفر الخطاب الدينى الملائم للعصر والسموات المفتوحة، وتوفر الثقافة المواتية، بالطبع ستحال أوراق مثل هذا الكاتب إلى المفتى والختم جاهز.

فى هذا الجو المرعب طلع علينا أحمد مجاهد بقافلة المسرح، كشعاع وإن تسرب من بين سحب كثيفة، قاتمة، كئيبة، طلع علينا ليذكرنا بهويتنا الثقافية، ولكن هيهات، هل سيتركونه؟ هل سندافع عنه؟ هل سنحميه؟ هل سنجمع المال اللازم له كما فعلنا أيام المجهود الحربى؟ هل سنحول فرقته إلى جيش جرار مزود بالمدافع الثقيلة والبلدوزرات والهراسات والجرافات لتكتسح هذا القبح ونعيد للمحروسة روعة الأربعينيات؟

هل سنأتى به من محافظات الحدود وندفعه إلى وسط الدلتا والصعيد؟

هل سنزج به إلى مواقف الميكروباصات والمقاهى وبؤر الظلام؟

هل سنلحق به قافلة من الرسامين، والممثلين والكتاب، هل سنخصص له رجال أمن ورجال إعلام لا يتدخلون فى عمله ويكون دورهم فقط مساعدته؟ هل يمكن أن نرى نجوماً يصحبونه من آن لآخر هل سنرى أصحابنا سفراء وسفيرات النوايا الحسنة الحسناوات وهم يتقدمون القافلة فى استعراض لنواياهم الحسنة تجاه وطنهم مصر، أم هم أيضا من بتوع طظ فى مصر، والشىء المسمى بالحداثة وما بعد الحداثة، ومسرح المخرج واللا نص والشغلانه اللى بالى بالكم؟

آسف جداً، أرجو عدم النشر ، أعتقد أن مركزى كيتيم على مائدة السادة اللئام هو المركز الأكثر ملاءمة وربما الأكثر أمنا، مبقاش حد عارف، اتدارى يابا، إنت عندك عيال.

فتحى عبدالغنى

يشرفنى أن أكون «باعوضة» وسط فنانين محترمين ولا أكون «جميزة» وسط المنافقين والكذابين

رئيس تحرير مسرحنا
تحية طيبة وبعد

أولاً أتقدم لسيادتكم ولأسرة العمل بالجريدة بالتحية والشكر لإفساح الطريق أمام الرأى والرأى الأخر ولمساحة الرد المتاحة للجميع حتى يعرف كل من يهمه الأمر الحقيقة من جميع وجهات النظر.. رداً على ما نشر بالعدد 92 بالصفحة 31تحت عنوان الجميزة والباعوضة يشرفنى أن أرسل لسيادتكم رداً بعنوان « أكذوبة الجميزة».

أولاً : أعرف الجميزة منذ أن كان فنى كهرباء ببيت ثقافة بورفؤاد ولأن بيت ثقافة بورفؤاد ليس به جميزات أو مكان للعروض وحتى لا يصبح عمالة زائدة ومن أجل تحليل الراتب الشهرى قام المهندس أحمد العدوى مدير بيت ثقافة بورفؤاد بتدريبه وتعليمه العمل الإدارى «الله يسامحه» وكان وقتها الجميزة عضواً بفرقة بورفؤاد المسرحية والتى هى الآن من أشد رافضى أسلوب إدارة ومعاملة بل ووجود الجميزة وليسأل من يشاء الأستاذ محمد حسن أحد بل أهم من أسس هذه الفرقة.. بعد ذلك تم نقل منزل الجميزة من بورفؤاد إلى بورسعيد ولأن المسافة تزيد عن نصف ساعة مواصلات سعى الجميزة للنقل إلى قصر ثقافة بورسعيد وقد تم وعمل بالشئون الهندسية بالفرع وعندما احتاج الراحل محمد ياسين «رحمه الله» مساعداً بقسم المسرح تم اختيار الجميزة لعدم وجود شخص آخر ولخبرة الجميزة فى تنفيذ الإضاءة وأضع خطا تحت كلمة تنفيذ وللأسف فقدنا جميعا باقة من أحسن فنانى مصر فى الحادث الأليم ببنى سويف وهنا كانت فرصة الجميزة ليصبح رئيسا لقسم المسرح بعد أن قابل مساندة ومساعدة من الفنان المخرج سمير زاهر.. الله يسامحه وهو من صنع هذه الأكذوبة وأعطاه مكانا وحجماً أكبر من حجمه بكثير.

ثانيا : الورشة المسرحية زمان أسسها ونفذها الفنان المخرج عمر الحلوجى ثم الراحل المخرج محمد ياسين وأخيراً الفنان المخرج سمير زاهر وقام بتعيين الجميزة مشرفا لها..

أما عن الأعمال التى ذكرت بمقال الجميزة فكلها من إنتاج نوادى المسرح وتتبع مواقع بفرع ثقافة بورسعيد اللهم إلا عملاً واحداً فقط فأرجو من الجميزة أن يكون صريحاً ولو مع نفسه.

ثالثاً : أعمال بالمجان.. أتساءل كيف يمكن أن يعمل بالمجان وله ميزانية مالية ضمن خطة الثقافة وأنا شخصياً حصلت على مقابل مادى من قبل فى أحد هذه الأعمال دون توقيع على كشف صرف.

رابعاً : موضوع الاضطهاد أقول للجميزة أنت لا تملك الحق فى رفض أو قبول أى مشروع مسرحى خصوصاً بنوادى المسرح ولكنك تتفنن فى وضع العراقيل فقط وللأسف بمساعدة شخصيات قيادية بالرفض مثل مدير قصر ثقافة بورسعيد الذى رفض مشروعى بحجة عدم وجود مكان وعدم وجود موظف يقوم بأعمال مندوب الصرف للتجربة وبعد ذلك قيل مالا يقال عن أربع أو خمس تجارب تابعة للجميزة وتحت إشرافه.. ملحوظة .. عندما تقدمت بمشروعى لم تكن موجوداً وكان الأستاذ المخرج جمال مهران رئيسا لقسم المسرح.

خامساً : ذكر فى المقال أننى تطاولت وتحدثت بأسلوب حاد مع لجنة المشاهدة أكرر لجنة المشاهدة وليست المناقشة وردى هو أولاً أنا تحدثت بكل أدب واحترام ولكن الجميزة حاول بعد ذلك إشعال الموقف وإيضاح كلماتى على أنها إهانة للجنة وإهانة شخصية للأستاذ أحمد خميس وأنا على صفحات جريدتكم المحترمة أعلن للجميع ودون سابق معرفة أو مصلحة شخصية أن الفنان الناقد أحمد خميس شخصية فنية محترمة أكن له كل احترام وتقدير.. إن كل ما فعلته هو المطالبة بمبدأ المساواة فليس من المعقول أن نتعب ونجتهد لتقديم عرض للجنة المشاهدة بينما زميلين آخرين يجلسان أمام اللجنة لمدة عشر دقائق ويتساوى الجميع.

هل هذا عدل؟ علماً بأن البعض طلب أن يقوم بالمناقشة فقط دون تقديم مشاهد وقوبل الطلب بالرفض من قبل قسم المسرح وأقسم إن هذا الحوار كان بمنتهى الأدب والاحترام بدليل أن أغلب الحضور كانوا مؤيدين لطلبى هذا.

سادساً : فنى الإضاءة.. لا أعلم لماذا غضب الجميزة من هذه الكلمة؟ أليست هى الحقيقة؟ ثم إنها مهنة شريفة وليست سبة أو إهانة ولا ده مرض اسمه الإحساس بالنقص وعدم الثقة بالنفس؟!

سابعاً وأخيراً : موضوع البعوضة وصفنى الجميزة بالباعوضة وأنا أقول يشرفنى أن أكون بعوضة وسط فنانى بورسعيد المحترمين على أن أكون جميزة وسط قلة من المزايدين والمنافقين والكاذبين.

ملحوظة: أكرر شكرى وتقديرى للأستاذ : يسرى حسان وأسرة جريدة مسرحنا.

عمرو كمال
أحد رواد المسرح البورسعيدى

● مدرسة الأمل للصم وضعاف السمع قدمت مسرحية «الراعى والأميرة» للمؤلف محمد الزرقانى وإخراج منى صالح.

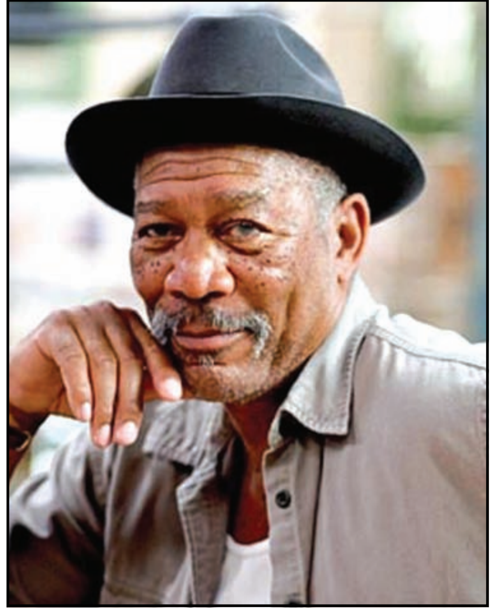
مسرحنا




العدد 95 | 4 من مايو 2009

بعد أن تصالح مع برودواى

مورجان فريمان يذهب إلى مسرح المرح ويقول «وداعا شاوشانك»



مورجان فريمان

الممثل الهوليودى الأسمر المبدع "مورجان فريمان" ـ 71عاماً ـ واحد ممن يتحدون الزمن .. ولديهم القدرة على الاستمرار .. فريمان رشح للأوسكار 4مرات .. ونالها أخيرا عام 2005 عن فيلم "طفل بمليون دولار" والذى أخرجه صديق دربه النجم اللامع، المخضرم "كلينت إيستود" ...

ولكن لفريمان وجه مسرحى .. لا يعرف حقيقته .. سوى من شاهده على خشبة المسرح عن قرب .. وليس هذا بغريب عليه .. فقد قدم فريمان ما يزيد عن 15 عرضاً مسرحيا خلال فترة الستينات والسبعينات من القرن الماضى .. وتألق فيها بشدة .. وابتعد لفترة بعد أن اختطفته السينما قبل أن يعود للمسرح من جديد فى منتصف الثمانينات .. ولم يبتعد بعدها عنه مطلقا ...

يظهر فريمان من جديد بالمسرح .. ولكن هذه المرة على خشبة مسرح "المرح" ليشارك فى النسخة المسرحية من الرواية العالمية " وداعا شاوشانك " فى تحد خاص له .. بعد أن سبق وقدمها سينمائيا فى واحد من أقوى أفلامه عام 1994 .. وهذه الرواية كتبها " أوين أونيل " ويخرج العرض الجديد " بيتر شريدان " ...

كان فريمان قد عاد لبرودواى بعد غياب عشرين عاما تقريبا وذلك خلال الموسم الماضى وعرض " الفتاة الريفية " والذى أخرجه "جيك نيكولاس" وشاركه بطولة العرض " فرانسيس ماكدورماند " و"بيتر جاليفر " وكان العرض بمثابة مصالحة بين فريمان وبرودواى بعد خلاف كبير ، دام منذ مشاركته فى عرض " الإنجيل فى كلونا " عن مسرحية " أوديب فى كلونا " للإغريقى العملاق سوفوكليس عام1988 ...

وبجانب إعداده للعرض .. يقوم فريمان بتصوير دوره فى فيلم " العامل البشرى " والذى يتقمص فيه شخصية الزعيم الأفريقى "نيلسون مانديلا" أمام النجم الشاب الموهوب " مات ديمون " ويخرجه أيضا صديق دربه "كلينت إيستود " وقد صرح تعليقا على تجسيده مانديلا :

" إنه شرف كبير لى أن أكون مانديلا .. وأظن أننى لا أستحقه.

جمال المراغى

حكاية من دفتر الذاكرة

محمود أبو زيد : تسببت فى فصل الحدينى من المسرح القومى .. ومثلت مع عقيلة راتب و«الشرش» يتساقط علينا



محمود أبو زيد

بدأ محمود أبو زيد مشواره الفنى من مسرح مدرسه السنية الثانوية ومنها أحب المسرح وتعلق بالتمثيل ، التحق بكلية الآداب وتخلى عنها من اجل الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية وعين بالمسرح القومى عام 1961 أثناء دراسته بالمعهد .

يقول أبو زيد : التحقت بالمعهد العالى للفنون المسرحية دون علم الوالد لانه كان صعيدى وكنت استعين بملابسه احيانا دون أن يعلم فى الادوار التى تحتاج لملابس بلدية وبعد فترة طويلة شاهدنى بالصدفة فى التليفزيون والغريب انه لم يعقب ولم يلمنى ولا حتى سألنى لماذا ، بل ولم يتكلم معى فى هذا الموضوع وكأن الأمر طبيعى حتى توفى .

ويضيف : فى المسرح القومى تعلمت القواعدالتى ينبغى ان يراعيها الفنان الحقيقى ، تعلمت الالتزام والانضباط واحترام الزملاء ، وكنا عندما يتأخر احد الزملاء عن الوقت المحدد للعرض نجمع الدقائق التى تأخرها وتخصم من أجره ، وفى حالة عدم الحضور كان العقاب يصل إلى الطرد واحيانا إلى الفصل من المسرح.

يبتسم ابو زيد قبل ان يروى حكايته مع محمود الحدينى قائلاً : كنت أشارك الحدينى فى عرض " ماكبث" شكسبير ،إخراج نبيل الالفى ووقتها سافر الحدينى الى بور سعيد للمشاركة فى فيلم سينمائى مع الفنانة فاتن حمامه واستعان بأحد أصدقائه لينوب عنه فى المسرحية دون أستئذان احد، فقدمت مذكرة ضده وتم فصله من المسرح القومى ولم يعد إليه إلا بعد تدخل المخرج عبد الرحيم الزرقانى

يواصل ابوزيد : عكس ما تعلمت فى المسرح القومى من الالتزام والانضباط وجدته فى فرق التليفزيون بعد انتقالى لها عام 1964فهناك كان الوضع مختلفاً كان المسرح القومى راسخا وله تقاليده أما مسرح التليفزيون فكان تحت التجهيز وكان فيه تسيب وإهمال، وفى هذا الوقت كان مدير المسرح الأستاذ عبد المنعم مدبولى وكان يحضر لإخراج مسرحيه "حلمك يا سى علام" تأليف أنيس منصور وكان يقوم بتسجيل أسماء الممثلين الذين تم اختيارهم فى ألمشاركة المسرحية واعتبرتها فرصة لأثبت تواجدى فى المسرح وعندما ذهبت لأرى الأسماء ولم أجد اسمى ضمنهم ذهبت لعبد المنعم مدبولى وسألته عن اسمى وطلبت منه أن يسجل اسمى وبالفعل سجلته وقد اخترت دور سالم بك وقد عارضنى مدبولى ولم يقتنع بانى سوف أقوم بهذا الدور لأنه كان كوميدياً وأنا مظهرى وقور ولكنى تمسكت به وعندما شاهدنى وأنا أجسد ألشخصيه انبهر جداً بأدائى ، وشاركنى فى المسرحية أمين الهنيدى وعقيلة راتب وكوثر العسال وسلامه الياس وعادل زكريا .

وسافرنا بالمسرحية وجه بحرى و نجحت نجاحاً باهراً وحازت على إعجاب وجه بحرى بأكمله ومن المواقف التى لا تنسى فى هذه المسرحية عندما عرض علينا أن نقدمها فى محافظة أسيوط وجه قبلى "هلكنا " بسبب التنقل من بلد إلى بلد بالقطار ولا انسى ان عقيلة راتب كانت تمثل مشهداً فى القطار وكان السائل الذى يوجد فى الجبنه القريش "الشرش" يتساقط عليها ،

وقتها لجأنا للسيد بدير وقلنا له إننا أتبهدلنا جدا ولا نريد استكمال جولة وجه قبلى فاستدعى المندوب المالى وقال له "أنت طالع ليه مع الفرقة دى " فقال المندوب المالى لكى اجمع الإيراد فقال له السيد بدير :

أنا راجل بدور على الإيراد ؟ لا أنا بنشر الفن ولازم الفنانين يسافروا وهم مستريحين ولامه لأنه لم يؤجر لنا "عربيه" للتنقل واعتذر لنا ووعدنا بأن يعوض ما تسبب لنا من متاعب.

آية البحراوى

مجرد بروفة



يسرى حسان

شكل تانى!!

لا أقصد استعادة صوت الرائعة نجاة.. حبك أنت شكل تانى.. لست فى حاجة إلى استعادة الصوت وصاحبته.. تملى فى قلبى يا حبيبى.. دعك من الغناء الساحر الذى يمس الروح بخفة فراشة حتى لا يعتزل مطربو ومطربات الأندر وير.. خلينا فى الشغل أحسن ولا تنسى أن أنفلونزا الخنازير على الأبواب واحذر الاستماع إلى تامر حسنى ودوللى شاهين.. خاصة أن تجربة النعجة دوللى فشلت وماتت النعجة غير مأسوف على شبابها!

الشكل التانى الذى أقصده هو «شكل مسرحنا» وممكن تعتبره «شكل مسرحنا» من المشاكل التى تجرها يعنى.. لابد أن يتغير هذا وذاك .. المنظر العام.. الشكل الخارجى.. وكذلك المضمون وطريقة جر الشكل.

نحن الآن فى العدد 95.. العدد الذى بين يدى حضرتك.. خمسة أعداد فقط ونصل إلى العدد المائة.. شريطة ألا نستمع إلى تامر ودوللى.. وألا نذهب إلى مسرح السلام.. «الغد» مقدور عليه.. الإصابات التى يحدثها يمكن مداواتها بسرعة.. بينك وبين الإسعاف خمس دقائق فقط إذا كان رجال المرور قد عادوا من أجازتهم المفتوحة.. ولا ننسى أن مصر بدأت العمل بالتوقيت الصيفى.

مائة عدد كافية تماماً.. أكيد زهقت مننا.. أقول لك الصراحة احنا كمان زهقنا.. من مسرحنا ومن كل ما يحدث فى الصديقة العزيزة مصر.. وخلينا فى مسرحنا عشان نوصل للعدد مائة.. مطلوب إذن تغيير.. لابد أن يصيب التغيير كل شىء - باستثناء رئيس التحرير طبعاً - عن نفسى طلبت من زملائى رؤساء أقسام ومحررين وموظفين وعمال وفلاحين أن يتقدموا بمقترحاتهم لتطوير الجريدة... بعضها جيد فعلاً.. والبعض الآخر أنوى استخدامه فى كتابة فيلم كوميدى ماحصلش.. لكنى أشكرهم جميعاً لأنهم اجتهدوا.. ولكل مجتهد نصيب.. ومشكلتى مع الذين لهم أجر واحد تكمن فى ارتفاع أسعار البنزين واختفاء باعة الجاز.. وهو غير الجاز الذى يقدمه يحيى خليل.

انتظر إذن نقلة، أرجو أن تكون نوعية، فى مسرحنا بدءاً من العدد مائة.. وشارك معنا يا أخى بالرأى، فهى جريدتك، ولك الأجر والصواب عند الله.. ابعث لنا بمقترحاتك ولا تخف.. إذا أخطأت فلن تنال عقاباً قاسياً ولا حاجة.. كل ما فى الأمر أننا سنعطيك دعوة لمشاهدة أحد عروض مسرح الدولة.. وأنت ونصيبك!!

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر